音乐与教育的文化视野丛书

中西音乐文化比较的心路历程

My Own Thoughts on the Comparison between Chinese Music and Western Music

管建华 著



陕西师范大学出版社

责任编辑：任 平 刘 佳
校 对：郭丽杰 李 伟 戴俊艳
装帧设计：王静婧

内容简介

本书是比较音乐学领域的一部理论新著。作者用比较音乐学的理论和观点，对中西音乐的特征、中西音乐的文化背景、中西音乐的文化价值等方面进行了多视角的比较研究，批判了欧洲音乐中心论，探讨了中国传统音乐的价值和地位。通过对中西音乐的比较，作者旨在用一种更为开阔、更为深远的视野关注人类的音乐，将人类文化的多样性和统一性体现在音乐理论研究和音乐教育的实践之中。



ISBN 7-5613-3489-3
9 787561 334898 >
ISBN 7-5613-3489-3/J·71
定价：108.00元（共4册，每册27.00元）

音乐与教育的文化视野丛书

中西音乐文化比较的心路历程

My Own Thoughts on the Comparison between Chinese Music and Western Music

管建华 著



陕西师范大学出版社

图书代号:JC6N0540

中西音乐文化比较的心路历程/管建华著. —西安:陕西师范大学出版社,2006.4

(音乐与教育的文化视野丛书)

ISBN 7—5613—3489—3/J・71

Ⅰ.中… Ⅱ.管… Ⅲ.音乐—文化—对比研究—中国、西方国家—高等学校—教材 Ⅳ.J609.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 028358 号

责任编辑 任 平 刘 佳

装帧设计 王静婧

出版发行 陕西师范大学出版社

社　　址 西安市陕西师大 120# (邮政编码:710062)

网　　址 http://www.snuph.com

经　　销 新华书店

印　　刷 南京金阳彩色印刷有限公司

开　　本 880×1230 1/32

印　　张 12.75

字　　数 263 千

版　　次 2006 年 4 月第 1 版

印　　次 2006 年 4 月第 1 次印刷

定　　价 108.00 元(共 4 册,每册 27.00 元)

开户行:光大银行西安电子城支行　账号:0303080—00304001602

读者购书、书店添货或发现印装问题,请与本社营销中心联系、调换。

电　话:(029)85307864　85233753　85251046(传真)

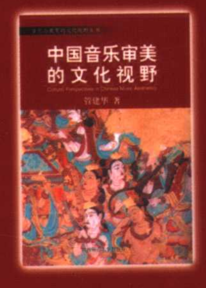
E-mail:if-centre@snuph.com

作者简介

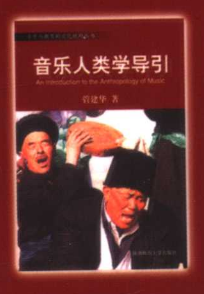
管建华，现任南京师范大学特聘教授，博士生导师，中国世界民族音乐学会副会长，《音乐教育》杂志主编。1997年获文化部优秀专家称号，1998年任教授。2000年获文化部区永熙优秀音乐教育奖。

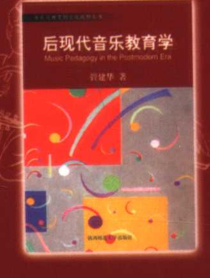
主要论著有：《中国音乐审美的文化视野》、《音乐人类学导引》、《世纪之交中国音乐教育与世界音乐教育》、《中西音乐文化比较的心路历程》、《后现代音乐教育学》；译著有：《当代音乐教育》（合译），《音乐人类学的视界》；主编《中国音乐文化大观》，《世界音乐与多元文化经典译丛》；主编译文集《全球视野的音乐文化研究》，《全球文化视野的音乐教育》，《国际音乐教育与音乐人类学》，《音乐教育学理论专辑》，《多元文化音乐教育文集》等。主持2004年“世界多元文化音乐教育国际研讨会”、南京师范大学“211工程”“十五”规划项目——“多元文化音乐教育研究”项目。

音乐与教育的文化视野丛书









谨以此书献给我的父母

自 序

在20世纪一百年的历史中，中西文化关系一直是学术界的重大论题之一，也是中国音乐界争辩不休的世纪性论题。

笔者个人对中西音乐文化比较研究的学术经历，是在大学毕业后开始的。在当时，经过作曲系作曲专业本科阶段四年的学习，使我较系统地了解了西方音乐体系的架构。然而，当我毕业后转向中国民族音乐的理论研究和教学工作时，我意识到似乎没有一个现成的与西方专业音乐创作体系架构相类似的中国民族音乐创作体系的架构。当时国内音乐理论界那种试图建构中国民族曲式、和声、复调、配器乃至创作体系的方式，似乎也就是在西方音乐理论体系基础上的一种本土化、地方化或民族化的尝试，如对和声的民族化的研究和应用仍然离不开功能和声的基础，新的基本乐理虽加入了民族调式，但也是以西方乐理为基础的，民族复调只是将民族音乐的多声当作一种未成形的或复调发展前阶段的复调因素来理解，如此等等。这正是在以西方音乐体系的标准来建构中国音乐课程时所难以突破的限制，那么，中国是否存在它自身的"音乐"界定和系统的音乐创作体系呢？对于这一问题的思考，引发了我对中西音乐比较研究的兴趣，这种兴趣与我过去的一段经历联系起来，促成了我对中西比较音乐研究较长时间的关注。

由于我父母都是职业医生，在文革时期，我父亲曾鼓励我学医，我曾在家里专心研习过西医的基础理论（解剖学、药理学、病理学、临床学、内科学等），并在我兄长所在的诊所里参加过短期的医疗实践。当时乡村流行的赤脚医生重视中医的针灸和中草药，我也涉猎了一点中医的理论，读过一些中西医比较与中西医结合方面的研究文献。有关中西医结合的方法大都强调以西医辨证，中医施治，认为西医的诊断方法，如化验、透视、血液定量分析等，是科学的；中医施治，作用慢，但中药副作用小；西医治疗见效快，但副作用大；中医讲求人体的整体作用的观念，包括经络学说，主张尽量调整身体内部的能力去抗病，这些都与中医的理论基础特别是中国哲学的辨证系统思维和定性研究的基础（如阴阳、五行）相关，而西医解剖学理论及透视、化验等方法，无不显示出西方哲学体现的定量分析的理论原理，与其几何学、数学原理相近。中西医所依据的宇宙观、自然观、哲学思维方式的差异给我留下了深深的印象。现在看来，这段经历使我接触了中西两种文化在思维模式、世界观、医学观方面所表现出的不同文化观念。这段体验很快就与我后来对中西音乐比较的体验联系上了，因此，中西哲学也成了我在中西音乐比较研究方面的一个重要支撑点。我在京剧团担任小提琴手（1971～1977），参与样板戏的演出期间，我也向地区文工团的作曲专业老师学习和声，并参与现代京剧乐队的配器，京剧音乐在节奏体系、音律、音乐结构、韵味上与西方音乐的差异，也成为我感受中西两种不同音乐模式差异的一个重要接触点。

从学术方面来说，20 世纪 80 年代初，比较文学研究在中国的重新兴起，以及 1984 年在成都召开的全国首届王光祈音乐学术研讨会，使我找到了中西音乐比较的历史线索，并试图更深地理解中

西文学比较研究的学术思想和比较文化研究的历史背景，本书第一章的内容就反映了这一段时间里我的研究与思考。

1985年我进入中国音乐学院攻读民族音乐学的硕士学位，在此期间，我一方面继续关注各种学科的比较研究，另一方面，音乐人类学（Ethuomusicology）开始影响到我的学术理念。1986年元月我在中国文化书院举办的“中外文化比较研究班”的学习，促使我将中西音乐的比较研究更自觉地纳入文化比较的视野。当时，我聆听了不少中西文化比较研究领域著名人物的演讲，如杜维明、成中英、梁漱溟、汤一介、乐黛云、季羡林、陈鼓应、傅伟勋等先生的演讲，这些演讲进一步拓宽了我对中西音乐比较问题的思考，使我更清楚的意识到认识中西音乐体系的差异应建立在对两种不同文化体系的认识和比较之上，也极大地促进了我如饥似渴地学习中西哲学知识，力图弥补我在人文科学知识方面的欠缺。受到当代比较文化研究的启下，我感到我们需要脱离以西方音乐体系构架为标准的比较，并寻求中国传统音乐现代意义的阐释或理论上的创造性转化，结束在中西音乐关系问题上长久以来简单化的、二元对立的认识和评价的历史，本书的第二、三、四、五章就反映了这样一种思考。

20世纪90年代，后现代后殖民理论开始影响到中国各个学术领域，包括文化、文学、艺术、哲学等方面，这也给我提供了对中西音乐比较研究的一个后殖民批评的理论视角，这些思考反映在第六章的写作中。而第三章中提到的《中国音乐文化主体性危机的思考》一文，还引发了中西音乐关系一次大的讨论，相关文章可见《全面的现代化、充分的世界化：当代中国音乐文化的必由之路——关于“中国音乐文化自性危机”的几点思考》（载《中国音乐

学》1997年第4期)。针对这次讨论,笔者写了《音乐的"现代化"与现代化批判》一文(参见《音乐研究》1999年1期)和《世纪之交欧洲音乐中心论解构之始》(见本文集)。

本书第七章反映了笔者在寻找更为开阔的音乐文化视野和学科视野的探索过程中的思路,这也是受中国改革开放后,中国学术视野的国际化和全球化背景的影响,笔者在20世纪90年代开始关注国际音乐教育、音乐人类学的学科发展,参与翻译和主编了一些文集。

《中西音乐文化比较的心路历程》反映的虽然只是笔者个人有限的比较研究,但这种个人的心路历程是伴随着中国音乐文化的变化,是一种从中西音乐关系的思考转向全球音乐文化研究的视野,一种从单一的、二元的音乐文化思想转向多元文化音乐的思考,是一个从单一学科到多学科思考的心路历程。究其根本,这种个人的心路历程只不过是映照了时代潮流变化的一点一滴。因此,更重要的是我们如何更清楚、更深刻地认识我们面临的是怎样的一个变化的时代,我想,从近代以来中西之争的文化历程,到今天人类进入各种文化、各个学科、各种思想汇合与对话的时代,我们需要以一种更加开阔、更加深远的视野关注人类的音乐,人类文化的多样性和统一性将在音乐理论、音乐实践和音乐教育中得到更加充分的认识和体现。

谨以此为序

管建华
2006年4月于南京

目　录

第一章

比较思路的发端





第一章　比较思路的发端

试评王光祈的比较音乐学观点

比较音乐学是王光祈音乐思想的重要组成部分，这不仅支持了王光祈在音乐各领域中的研究，而且对当时欧洲兴起的比较音乐学本身的发展也有所推动。王光祈是把国外比较音乐学的科学方法引进我国的最早一批学者之一。今天，我们重读他的著作，并对其学术思想作进一步的认识，仍具有现实意义。

一、王光祈的比较音乐学观点

王光祈先生于 1920 年赴德国求学。在德三年之后他决定改习音乐。他先在一家音乐专科学校补习钢琴、小提琴及音乐理论。1927 年转入柏林大学，学习音乐学。他曾师从于霍恩博斯特尔教授、舍尔林教授等。此后数年他在德主要从事音乐方面的研究，同时也广泛吸收了西方音乐研究的一些观点和方法，其中包括比较音乐学的观点和方法。

关于比较音乐学当时在德国的情况，据有关音乐辞典介绍：在德国“比较音乐学”一词指一种系统研究，由施通普夫(Stumpf)与奥托·阿伯拉罕(Otto Abraham)开端，而后由霍恩博斯特尔(Eraich Moritz von Hornbostel)领导，其研究集中在音响学、心理学与生理学上，并将这些学科应用于研究非欧洲的音乐文化。研究初期主要在了解调音系统音阶及组织法方面，以“文化地区论”(Kulturkreislonre)为基础，产生了许多想象的理论(见《大陆音乐辞典》和《新格鲁夫音乐与音乐家辞典》)。关于德国比较音乐学创始人之一霍恩博斯特尔在这方面的早期活动情况，王光祈在他的《中国音乐史》中写道：“大约1908年，上海同济大学生物学教授，德国人谛普氏(Du Bois-Beymoud)偕其夫人，寓居沪滨，其夫人性喜音乐，常将在华所听调子录下，寄回德国，事为柏林大学比较音乐学教授奥人霍恩博斯特尔所闻，乃寄采音机器一架到沪，嘱其采制，于是谛普夫人遂代为采制百余片，今春余曾往晤夫人，询其采制手续，据云：或者邀请中国音乐名手，在家演奏，与以若干酬金，或者前赴各处庙堂，听僧道奏乐，将其采下……”。他还提到柏林大学当时对比较音乐学的研究情况：“柏林大学‘比较音乐学’门，藏有各种民族音乐片子一万种以上，大部分皆系由大学方面，派人前赴各地，直接采制者，大凡研究‘比较音乐学’的学生，如作博士论文必须将片子上之调子，一一听出录下，加以解析，只是空谈理论，不能考得博士。”当时，王光祈在比较音乐学方面的著作也是着重于调音系统音阶及组织方面的研究(即律制与调式方面)，他的主要著作有《东方民族之音乐》与《东西乐制之研究》。前者曾受英

国埃里斯(Ellis,英国语言学家和数学家)的《论世界各国的音阶》(On the Musical scales of various Nations 1885)的影响,应用了埃里斯的音分计算法,并根据自己的见解,对该著作做了补正;后者主要是在东西方音乐律制、调式方面所做的比较研究。虽然王光祈关于比较音乐学的专著只有这两部,但他对比较音乐这门学科的研究已形成了自己的观点,特别是在中西两种音乐上形成了比较的自觉意识,在他的其他著作中均有所论述。为了便于了解他的这些观点,现将其主要论点列举如下,以便进一步探讨。

1. 王光祈比较的基本观点与世界三大乐系的划分

"研究各种民族音乐,而加以比较批评,系属于'比较音乐学'(Vergleichende Musikwissens Chafe 德文)范围"(《东方民族之音乐》)。这是王光祈对于比较音乐学的界定。作为比较研究的对象,必须先有一个共同点,并有一定不同点(差异),才可能进行比较研究。因为完全相同或完全不相同都不可比。比较音乐学同样也需要有这两个基本条件才能进行比较。王光祈关于比较音乐学的基本观点,正是建立在这样两个条件上的,即:"音乐为人类生活思想感情之表现,各民族之生活,思想既各有不同,因而音乐习尚亦复彼此互异,如中华民族有中华民族之乐,日本民族有日本民族之乐,法国人有法国人之乐,德国人有德国人之乐,各依习尚,制为作品。"另外,他指出:"关于音乐原理,则不必个个民族皆有所发明,于是又有所谓'世界乐系'者发生。""我把'世界乐系'分为三大类:一曰中国乐系,二曰希腊乐系,三曰波斯亚剌伯乐系(即伊朗阿拉伯乐系——引者注),而且都是用'调子音阶组织"来作分类的标

准，这个分类办法，是我创用，究竟对不对，还得高明指教。”他将中国、高丽（即朝鲜）、安南（即越南）、日本、爪哇（即印尼）归为中国乐系；将波斯亚剌伯（即伊朗、阿拉伯）、土耳其、印度、缅甸、暹罗（即泰国）归为波斯亚剌伯乐系；希腊乐系则主要指欧洲等国。

王光祈一方面认为各民族音乐之间存在着显著的不同点，另一方面，各民族音乐之间也有一定的渊源联系。他绘制了世界三大乐系流传图，并引用了一些资料来证实这种流传的影响，他写道：“‘中国乐系’不但流入四邻各国，并且南渡爪哇，西涉南洋群岛，以至于南美洲。据奥国学者霍恩博斯特尔君，亲往南美考察，发现中国律管制度早已流传该洲，最近且在秘鲁掘得一银笛，其笛孔距离远近，恰与中国笛孔计算法相同。”他认为大的乐系相互之间存在着某种接触后产生的影响。他在对爪哇乐制中“五音调”与“中国五音宫调”作了一番比较研究后说：“由此看来，爪哇乐制似乎同时感受中国、波斯两种乐系的影响，譬如爪哇用的是‘五音调’，似乎出于‘中国乐系’，但其中音阶却与中国不同。反之，爪哇喜用‘四分之三音’，又似乎出于‘波斯乐系’，但波斯乐调系‘七音调’，而爪哇却只有‘五音’，所以我认为爪哇乐制，当是中国、波斯两种乐系之交叉点也”。接着，他进一步指出：“爪哇乐制之中既有所谓‘四分之三音’，那么，我们若用西洋五线谱去抄写是不合适的（因为西洋五线谱只有‘半音’与‘整音’，无‘四分之三音’）。王光祈在这里实际指出了不能用建立在欧洲音体系的五线谱来套用另一音体系爪哇乐制的“四分之三”音。他还指出在这种影响下各民族在听觉审美上存在的差异：“世界各民族既受此种乐系所陶养，

久而久之，耳觉与感觉皆形成一种特殊状态，彼此不复相同。”

王光祈在《东西乐制之研究》一书中，对东、西方历代传统律制及调式也作了比较研究。他指出：“我国音乐界虽然始终喜用十二不平均律，然在世界上将一个‘音级’分律如此之多的，则只有中国一国，当此欧洲音乐界由少律趋向多律之时，我们重新研究中国古律，实是一种对于世界文化极有价值之举。”这也正是他的通过对律制的比较可以研究本国律制意义的观点。

从上述王光祈的比较基本观点中，可以看到，他是从人类音乐整体的高度和从不同国家民族的角度，在尊重各民族音乐文化的基础上，对各乐系的存在以及传统的律制，调音体系进行相对价值的评定，以及它们之间的一些影响作了研究，从而形成了他划分“世界三大乐系”的相对整体观念。

2.从事音乐的目的与中西音乐之比较

这是王光祈比较音乐学观点的一个重要方面，其中包括中西比较的目的与实用价值，与他的音乐思想也有所联系。王光祈说：“我们中华民族的颓唐堕落，现在可谓达到极点了，若要使之重兴复生，决非枝枝节节从西洋搬点知识进来所能奏功，必先细心详审我们的民族特性究竟在什么地方？他之所以优于白种人，劣于他人的，又在什么地方？探源索本，去短留长，然后再将他大吹大擂的指出来，使四万万国民皆向着这种特性发挥，把那种颓唐堕落的现象，根本加以扫除……我以为要唤起中华民族的再兴，只有这‘恢复民族特性’的一个方法”。他又说：“中国音乐既那样衰落，西洋音乐又那样隔阂，究竟怎么办呢？现在一面先行整理吾国古代

音乐，一面辛勤采集民间谣乐，然后再利用西洋音乐科学方法，把它制成一种国乐。”“若要利用西洋音乐的形式方法，那么，对于西洋音乐的进化，便不可不加以研究。”王光祈为了“创造国乐”，“民族的再兴”的目的，“详审我们的民族特性”，“利用西洋音乐科学方法”，他制定了研究中西音乐的范畴，并力求使中西音乐达到互相融会贯通，以促进创造国乐，形成了他中西比较意识的观点，我们从他的许多论著中可以看到，现摘要如下：

“近代西洋制谱学（即作曲法）与吾国制谱学有一根本相异之点，即西洋重‘谐和学’（即和声学），而中国重‘主调学’。”“中西制谱学相异之点固多而相同之点亦复不少，吾甚望读吾书者，能用这把钥匙——西洋制谱学提要——将西洋作品之门打开，而同时更能以之启发中国尚未开采的宝藏”。（《西洋制谱学提要》）

“欧洲戏剧可分为两种：一曰‘歌剧’剧本编制用诗词体裁，并谱入音乐以歌之，略如吾国的‘昆曲’与‘京剧’”。（《西洋音乐与戏剧》）

“余既主张‘音乐作品’是含有民族性的，非如其他学术可以尽量采自西洋，必须吾人自行制造。但创造一事一方面有赖于研究，研究之材料，当然不必限于中国，惟欲创造‘国乐’，则中国固有材料却万不能加以忽视”。（《翻译琴谱之研究》）

“我希望这本书，能使中国教育界的西洋音乐知识稍稍普及，更由此以引起国人研究音乐的雄心，以创成代表中华民族的国乐”。（《德国国民与唱歌》）

“如果我们把各国人民的音乐发展分为三个阶段（即：最初，音乐作为符咒，作为一种魔力，如我们今天在各原始民族中仍能找到这类音乐那样；继之，音乐作为一种伦理道德，如它在希腊哲学家柏拉图和中国哲学家孔夫子的学说之中所显示的那样；最后，音乐作为一种美学作用，例如晚近的西方音乐），那么中国音乐正处第二阶段，亦即伦理阶段”（《中国古典歌剧》）。

在《各国国歌评述》一书中，王光祈对中国国歌与西洋各国国歌及历史简况进行对照比较（附曲谱三十一首），在对应性规律的归纳上，他创作了自己认为具有民族特性的国歌《少年中国歌》（由王光祈自己写词）。

王光祈的这些论述，虽尚未构成完整的比较研究，但他首先将中西音乐文化的一些现象归集提出进行探究，为开拓中西音乐比较的领域留下了拓荒者的足迹。他这种比较意识的论述绝不是偶然形成的，将王光祈的大部分著作的书名及题目联系起来，也可以看出这种对应性的比较的思路及其有目的、有计划的写作程序：《西洋音乐史纲要》（1930 年），《中国音乐史》（1931 年）；《西洋音乐与戏剧》（1924 年），《中国古典歌剧》（1934 年）；《西洋音乐与诗歌》（1924 年），《中国诗词曲之轻重律》（1929 年）；“欧洲音乐进化概观与中国国乐制造问题”（《欧洲音乐进化论》第九章，1923 年）；《东西乐制之研究》（1924 年）；《各国国歌评述》（1925 年）；《千百年间中国与西方音乐的关系》（1935 年，德文）。

以上都是王光祈在音乐方面的重要著作，这也是他致力于创

造代表民族特性的国乐，将毕生精力放在中西音乐范畴的最好写照。从前几部书目发表的时间次序来看，他的研究特点是先西后中，从西洋音乐的规律方法中寻找对应性，用以整理我国的音乐文化。

3. 各民族文化传统及其对音乐的影响之比较

王光祈十分强调音乐与人类思想、感情、生活的紧密关系，以及各民族之间音乐的差异与生活、性格、文化传统等差异有直接关系。他说："音乐是人类生活的表现，与其他诗歌、绘画一切美术相同，各民族的思想行为，感情习惯，既彼此悬殊，其表现于音乐方面，亦当然互异。譬如拉丁民族秉性洒脱，其发为音乐，则以飘逸优美见长；日耳曼民族资质厚重，其发为音乐，又以深永沉雄为归。总之无论飘逸优美或深永沉雄，都各有所长，都足以代表他们的民族性"(《欧洲音乐进化论》)。王光祈这些论述，对各民族特性与音乐都作了肯定。不是以某一民族特性作为标准去衡量其他民族，而是将这些民族特性作为人类文化整体的不同部分。他还说："音乐是人类生活的一种表现，我们东方人的生活，既与西方人迥不相同"(《西洋音乐与诗歌》)。王光祈在对中西两种音乐与其文化传统等进行平行比较时提出了互异的三点："第一，西洋习惯性豪阔，故其发为音乐也，亦极壮观优美，吾人每听欧洲音乐，常生富贵之感，东方人恬淡而多情，故其发为音乐也颇尚清逸缠绵，吾人每闻中国音乐，则多高山流水之思，换言之，前者所以代表城市文化，后者代表山林文化也。第二，西洋人性喜战斗，古代西洋美术如图画，诗歌等类，颇多赞美战争之作，其在音乐中，虽不如图画诗歌之

直接描写战争，然以好战民族发为声调，自多激昂雄健之音，令人闻之辄思猛士，固不独军乐一种为戏也。反之，中国人生性温厚，其发为音乐也，类皆柔靄详和，令人闻之，立生息戈之意，换言之，前者所以代表战争文化，后者所以代表和平文化也。第三，西洋古代美术，多与宗教有关，音乐一事，尤为教堂卵翼之物，直至德国音乐始祖巴赫其名著犹多关于教堂音乐之作。反之，吾中华民族生息于孔孟学说之下，养成一种'哲学民族'，虽有外来佛教，然智者仅以之作哲学研究、文学修养，愚者侧以为避祸求福之具，见信极不坚……。中国人既与宗教关系不深，故其发为音乐也，亦多以陶养性灵为主，甚至于僧道念经亦以民间流传妖艳小曲杂入其中，甚矣'哲学民族'之不足与宗教思想也。西洋既有三种特色，与吾中华民族本性一一相反"(《德国人之音乐生活》之二)。以上三点是王光祈对中西方民族性格、思想感情互异对音乐影响的比较，并涉及到音乐与图画、诗歌、哲学、宗教等各方面的比较。他在《论中国古典歌剧》中，更进一步地论及儒家哲学对中国音乐产生的影响。他说："在中国古代，伦理观念代替了音乐美学，众所周知，孔夫子把他的整个学说都建立在礼和乐之上，按他的观点，要用礼和乐代替法律和宗权来统治民众……，孔子所偏'善'的音乐观，给后世中国音乐产生了极大的影响。"从以上论述，可见王光祈在对音乐的比较研究中，同时注重各民族文化传统对音乐影响的比较，使他对音乐的比较研究向深度与广度发展。

4. 音乐学与有关学科之比较

王光祈不仅重视各民族音乐与其文化传统的紧密联系，还将

音乐学与其他有关学科联系起来进行比较。他在《欧洲音乐进化论》中结合历史、哲学的观点来分析音乐进化，他说："音乐变迁亦是一种弧形进化，与前段所举经济学上的社会主义与个人主义，哲学史上唯心主义与唯物主义一样，虽然彼此互相起伏，但是内容常常变新，决不是一种循环。"他还写道："研究音乐史的人，必须同时注意各种历史"(《西洋音乐史纲要》)。他提出了"与音乐史有关的各种学术"，如：美学、生理学、文字学、美术史、文化史、政治史、宗教史、奏乐技能，普通音乐常识(如谐和学、制谱学、乐器学)。在音学中，他指出："讨论声音成立原因之'音学'，则却是含有'国际性'的。换言之，我们若从物理上，生理上，及心理上，去研究声音成立传播之道，却是毫无民族界限为梗的，只要彼此所用的科学方法不错，则其结论未有不同的。"以上论述代表了他研究音乐方法的观点：在把音乐作为人类文化现象之一，同其他文化现象联系起来的基础上，结合各种学科的方法，从文化整体中全面地去进行观察。

从上述王光祈的比较音乐观点来看，他不仅将比较音乐学运用于传统调音系统音阶组织法及律制方面，还运用于中西音乐以及其他民族音乐与其文化传统等的比较，并结合其他学科的方法来研究音乐。虽然部分论点尚待进一步商榷，但他在观察事物的方法上具有一定的高度，以及丰富的知识与开阔的思路，他立足于本民族文化的根基，和对本民族历史文化的深刻了解上，以创造具有中华民族特性的国乐为目的，这些观点对我们今天从事比较音乐学的研究，仍具有一定意义。

二、对王光祈比较音乐学观点的探讨

1. 对比较音乐学的贡献

作为西方比较音乐学的正式发端，是从德国比较音乐学派开始的，由施通普夫与他的学生霍恩博斯特尔和阿伯拉罕于1900年在柏林创建了柏林音响档案馆，在1904年他们提出了一个与比较语言学类似的比较音乐学纲目。施通普夫与霍恩博斯特尔于1922年一道出版了《比较音乐学论文集》，他们首先将音响学、心理学、生理学的概念和方法应用于研究非欧洲的音乐，发表了一系列关于非欧洲音乐的（日本、土耳其、印度、美洲印第安人）研究论文（参见《新格鲁夫音乐和音乐家辞典》）。“为欧洲音阶论、旋律法、节奏理论、乐器等理论和法则变化奠定了基础，他们的研究方法是以声学、民族心理学、人类学等自然科学领域为主”（《比较音乐学的业绩与方法》，岸边成雄）。他们的工作使比较音乐学得到确认，在历史上留下了深远的影响。王光祈对比较音乐学的贡献，在于他在吸收西方比较音乐学学科的基础上，提出了新的见解。正如列宁曾经说过：判断历史的功绩，不是根据历史活动家没有提供现代所要求的东西，而是根据他们比前辈提供了新的东西。王光祈在比较音乐学领域中所提供的“新的东西”，有以下两方面：一是以文化价值相对论来评定各民族音乐文化的价值，开创了中西音乐比较的领域，打破了西方比较音乐学局限于非欧洲音乐范围研究的桎梏。而持相反观点的西格（Seeger，美国音乐学家）则认为：“西方的音乐学者们应当在研究其他地区的音乐时，以自己的音乐为出发

点，用西方音乐的分类法、记谱法、分析法为标准，对其他的音乐进行比较”(欧美音乐学研究情况，音乐研究，1983(2))。显然，西格是站在欧洲音乐角度去看待其他民族音乐的，至于德国的比较音乐学派是否带有此种观点，因为没有掌握这方面资料，目前尚难定论，但他们只对非欧洲音乐进行比较研究，其范围存在一定的局限性；二是注重各民族文化传统及其对音乐影响的比较研究，特别是在中西音乐与各自文化传统的平行比较中提出的三个不同点，形成了音乐及文化的整体比较，肯定了中华民族千百年所形成的音乐文化和西洋音乐文化一样，是有其鲜明的民族性并牢固地根植于自己的文化躯体中。而德国比较音乐学派主要是对非欧洲民间音乐(口头流传)的研究，“这个学派研究方法的基础是缺乏历史观点的”(岸边成雄)，所以没能形成与欧洲音乐文化相对的非欧洲音乐文化的比较研究，如中西音乐文化的比较研究。

2. 比较音乐学的中国学派特点

在与王光祈同时期，国内音乐界也出现了一些关于比较音乐学的研究文章，最突出的有肖友梅等。他在《中西音乐的比较研究》中写道：“我很希望爱好音乐诸君用科学的法子，做一种有系统的研究，无论研究中国音乐或外国音乐，科学的法子都用得着的，最好是能比较研究，因为有许多问题(不限定音乐)，单独看他一面，不拿别样来比较一下，不容易明白的。”肖友梅充分肯定了在音乐研究中比较方法的重要性。赵元任也指出：“要比较中西音乐的异同，得要辨清楚哪一部分是不同的不同，哪一部分是不及的不同，先就相同的地方举几个例”(《新诗歌集》序)。这里，赵元任对

比较的具体方法作了阐述。我国比较音乐学早期的研究领域主要集中在中西音乐的比较，[1]这与当时音乐界“学西为中”的音乐主张也有一定联系。

王光祈比较音乐学观点与他当时的音乐主张有一定联系（如音乐救国思想等）。但总的说来，他还是倾向于国内当时音乐理论界的第三种主张，即在研究我国古代音乐遗产及民间音乐的基础上，运用西洋科学方法来创造一种新的能适应时代潮流以及为民众接受的民族音乐。王光祈比较音乐学观点的中国学派特点表现在：立足于本民族音乐及文化传统，试图建立本民族音乐体系。当时，我国在音乐理论上还没有建立起一个完整的体系与欧洲抗衡，中西音乐的比较需要靠对本民族音乐及文化传统的认识。因为，一个体系的建立正是根植于整个民族文化的基础上，王光祈从这样的观点出发，进行实事求是的比较，找出本民族特性，创造国乐，建立本民族音乐体系。正如他所说：“我们的国乐大业完整了，然后才有资格参加世界音乐之林，与西洋音乐成立一个对立形势，那时或者产生几位世界大音乐家，将这东西两大潮流，融合一炉，创造一种世界音乐”（《中国音乐史》）。

在比较研究的方法上，王光祈采用了影响研究与平行研究。

---

① 早期国内比较音乐研究的主要文章有：《新诗歌集》“国乐”跟“西乐”（赵元任），《中乐寻源》（童斐），《中西音乐的比较研究》（肖友梅），《最近一千年来西乐发展之显著事实与我国旧乐不振之原因》（肖友梅），《中西音节之相合》（杨勃），《中西音乐归一说》（王露），《中西音乐之比较》（祝湘石），《中西音律之比较》（杨昭恕），《中西歌咏术的比较》（李任公），《中西音乐发达概况》（宋寿昌）。以上均见《中国近现代音乐参考资料》，中国音乐家协会、中国音乐研究所编。

在比较文学中,“影响研究”指对有发生直接影响,直接关系的属于同一文化系统的两国文学进行的比较研究;“平行研究 ”指对相互不受影响,没有接触过的两种以上文学现象进行的比较研究,找出不同国家或民族文学平行发展的历史社会心理的特征和内在规律。王光祈对“三大乐系”的流传研究采用了影响比较研究的方法,其目的在于梳清脉络,探本索源;对中西音乐及文化传统的研究采用了平行比较研究的方法,从共同点中寻求不同点,从共同规律中找出不同规律。王光祈应用这两种方法,将本民族与近关系和远关系的各民族音乐文化研究联系起来,这十分有助于加深对各民族音乐与本民族音乐文化的相互认识和了解。

结束语

迄今,比较音乐学的研究传入我国已有六十多年历史了。王光祈将比较音乐学运用于中西领域的比较,抱着为振兴中华民族音乐的目的,对我国比较音乐学的发展起到了奠基的作用。由于我国音乐在东方音乐中所占有的独特地位,它的发展对于东方比较音乐学的发展也有着重要意义。无独有偶,我国比较文学的研究,继上世纪 30 年代后又重新崛起,成立了比较文学研究中心及比较文学研究会。比较文学学者们认为:研究中国文学,光研究其本身是不够的,必须把它放到世界文学的大背景中去考察,通过比较,阐明共同规律与自己的民族特点,为人类文化作出贡献。至于比较音乐学,王光祈除在音乐学的历史体系与音乐体系方面进行比较外,还对音乐与文化背景等关系进行比较研究,找出不同国家

（民族）音乐发展规律的共同点与不同点，为进一步揭示人类音乐文化的发展规律，为音乐学这门学科作出贡献。“……透过千变万化的形式，不断地揭示人的一致性，这是艺术和科学的主要目的”（罗曼·罗兰，见：比较文学译文集）。

附：德国比较音乐学创始人：霍恩博斯特尔和施通普夫

霍恩博斯特尔

〔以色列〕杰·凯兹

管建华　译

霍恩博斯特尔（Erich Moritz von Hornbostel，1877 年 2 月 25 日生于维也纳，1935 年 11 月 29 日卒于伦敦剑桥），奥地利学者。他的母亲 Helene Magnus 是歌唱家，早年师从 Mandyczewski 学习和声及对位，近二十岁时成为一个有造诣的钢琴家和作曲家。1895 至 1899 年间，他就读于海德堡和维也纳大学，学习自然科学和哲学，并于 1900 年获得维也纳大学化学博士学位。之后，他去了柏林，在大学里受到施通普夫（Carl stumpf）的影响，被吸引去研究实验心理学和音乐学，特别是乐音心理学，并在心理学研究所担任施通普夫的助手（1905 年），直到该所的档案馆成为柏林音响档案馆后，他自 1906 年至 1933 年任该馆馆长。1917 年，他受聘柏林大学任教授；同时，由于他在学术上取得的成就，他还获得了免交论文而授予讲师资格的荣誉。在他的学生中，佛里兹·博斯（Fritz Bose），乔治·豪森（George Herzong），希克曼（Hickmann），休斯曼（Husmann），科林斯克（Kolinski），拉赫曼（Lachmann），马里斯·

施奈德(Marius Schneider),威拉(Wiora)后来都成为著名学者。他在 1933 年被解雇(因为他母亲是犹太人),后逃避到瑞士,随后与妻子和儿子一同移居美国并接受了纽约社会研究学院(the New school for Social Research)讲师的职位,但健康情况的恶化,迫使他不得不在 1934 年移居伦敦。在他生命最后的几个月里,他在剑桥的心理实验室从事"原始"录音的集成工作。他与施通普夫和奥托·阿柏拉罕一起,首创了将音响学、心理学、生理学的概念和方法应用于研究非欧洲的音乐文化。他们的工作使新兴学科"比较音乐学"得到明确的承认。他和阿柏拉罕根据音响档案馆的资料,发表了一系列关于非欧洲音乐(日本、土耳其、印度和美洲印第安人)的研究论文,提出了如何把录音的音乐记写下来的方法,在 1904 年他们提出了一个与比较语言学类似的比较音乐学的纲目。在"国际音乐协会"(the International Musical Society)第二次大会上(1906 年于瑞士巴塞尔举行),霍恩博斯特尔提供了充分的证据说明可以将实验音乐学的资料应用于人种学研究。同时,在 1906 年,他还在北美的印第安婆尼人[1]中进行了实地考察,随后几年又在音响档案馆全力以赴地建立录音集成系统。在第一次世界大战期间,他与心理学家马克斯·惠特海默一同工作,从事基于音响探测器的生理学、心理学研究,为此,他曾到前线并获得机会在犯人营中记录民间音乐。他是 1932 年开罗举行的阿拉伯音乐大会的领导成员。

---

① 婆尼(Pawnee)属喀多语族的一支印第安人。

尽管霍恩博斯特尔的著作颇丰(81 篇论文和 58 篇评论),他却从未将他调查研究的成果结集出版。他的某些著作,诸如关于五度吹奏的理论、音阶体系的研究等曾受到严厉的批评,但是他的乐器分类体系(1914 年与萨克斯合作),他对于音乐感受心理学的研究,不同文化传统调音体系的相互联系,民间多声部音乐的研究等等,在民族音乐学中占有至为重要的地位。

(译自新格鲁夫音乐和音乐家大辞典,(8):716。原文刊载于《音乐探索》1984 年 1 期)

施通普夫

〔德〕阿·威列克和伯·符劳顿贝尔格

管建华 译

施通普夫(Friedrich Carl stumpf, 1848 年 4 月 21 日生于下弗朗科尼亚的韦森海德,1936 年 12 月 25 日卒于柏林),德国心理学家、声学家和音乐学家。他的父母都爱好音乐,他分别在几个学校里学会了演奏六种乐器,并自学和声、对位。从 1865 年起,在维尔茨堡大学学习哲学(老师 Brentano)和神学,后在格廷根大学学习哲学和自然科学并于 1870 年完成哲学学位论文取得了博士学位。他先后在维尔茨堡大学(1873 年)、布拉格大学(1879 年)、哈勒大学(1884 年)、慕尼黑大学(1899 年)、柏林大学(1893 年至 1928 年)任哲学教授。1893 年他在柏林创建和领导了心理学研究所,并与他的学生霍恩博斯特尔和阿伯拉罕一起创建了柏林音响档案馆(1900 年)。他领导出版了《声学和音乐学问题论文集》(1898—

1924 年来比锡出版),和霍恩博斯特尔一道出版了《比较音乐学论文集》(1922—1923 年出版),1928 年他获得荣誉勋章。他还是柏林科学院的成员。

施通普夫在 1883 年提出了"乐音心理学"的概念,他是系统地研究这门课题的第一人。在他的主要著作《乐音心理学》中,他继续了赫尔姆霍茨的道路,从心理学的立场去研究物理学和生理学,并从着重于研究器官转移到研究音响体验及其功能。他认为对乐音体验的融合是谐和感的基本要素:从这里可看出黎曼(Riemann)观点的影响,这一观点认为融合的概念不足以解释三和弦及多于三个音的和弦。在 1911 年,施通普夫开始对全部大、小三和弦(以及包括它们的所有转位)都采用"协和"(Concordance 或 Concord)这一术语予以看待,把除此以外的全部和弦则看成"不协和"(discordance 或 discord)。出于这种考虑,由于基本概念建立在元素主义心理学原理上,他的见解证明了克鲁格(Krueger)或他的学生,特别是霍恩博斯特尔的主张是站不住脚的。通过他的人种学研究,对录音资料的收集,尤其《音乐的起源》一书(1909 年)的出版,施通普夫成为比较音乐学真正的创立者。他采用物理学的方法继续赫尔姆霍茨的调查研究,在他后来用以替代《乐音心理学》第三卷的晚期著作《语言的声音》中(1926 年),他以干扰程序为据,分析和重建了声乐、器乐的每一个音。他利用物理学、生理学、心理学、人种学、哲学和(特别是)美学系统服务于音乐学研究,并使音乐学作为一门独立的科学在柏林大学哲学系得到承认。在他的著作中,对音乐的深刻理解和结合自然科学、历史、哲学的广博知识的

思考，最后集中在哲学上：他最后的著作（在他死后发表）就是一部关于知识的理论著作《知识的理论》（Erkenntnislehre，1939—1940的来比锡出版）。

（译自新格鲁夫音乐与音乐家辞典.［英］（18）：307。原文刊载于《音乐探索》1984年1期）

王光祈的《声音心理学》述略

乐音心理学[①]是音乐心理学研究的开始，音乐心理学则是心理学的一个分支学科。作为乐音心理学与音乐心理学在概念上的区分，如王光祈在文中所说："凡研究声音之感觉及音之辨察均谓之为声音心理学（Tonpsychologie）；反之，凡讨论音乐作品结构上或演奏上所引起之美感，则谓之音乐心理学（Musikpsychologie）。"据有关词典介绍，最初推动音乐心理学研究的是赫尔姆霍茨（Helmholtz）的《论音的感觉》（1863年）。施通普夫（Stumpy）则首先对音乐的心理的现象运用科学的方法（实验的方法、统计的方法）来阐述尤其是在他的乐音心理学与其他出版物中对于协和与不协和问题作了探究。其后，又由里维兹・格泽（Revesz Geza），西肖尔

① Tonpsychologie 译为乐音心理学为妥，因德文中 Ton 为：［乐］音：Psychologie 为：心理学。本文仅在引用王光祈原文时采用"声音心理学"一词。

(Seachore. C. E),维列克(A. Wellek)继续。[1]作为乐音心理学最早开始于德国,这与科学的心理学始创于德国有直接关系,赫尔姆霍茨虽不象冯特促成了心理学成为一个独立科学的观念,然而,“他的重要研究和他的威望的影响都是足以使他和冯特及费希纳并列为新科学的‘创始者’。”[2]赫尔姆霍茨也是对音感的生理学探讨做出最大贡献的学者。施通普夫继续了他的研究提出并研究了乐音心理学。[3]20年代居于德国的我国音乐学家王光祈,不仅将当时德国比较音乐学、德国音乐教育等介绍于国内,也是最早将德国乐音心理学方面的成果以及赫尔姆霍茨和施通普夫的观点介绍给国内的先驱。今天我们很有必要重读他的《声音心理学》,进一步认识、了解其中的内容和他的学术思想,寻找我国研究乐音心理学、音乐心理学的一些线索,以对来者。

王光祈的《声音心理学》一文于1927年9月写于柏林,其章节主要是以他的《音学》一书(1926年3月写作,1927年7月修改增补一次)中的下篇“从心理学方面观察”为基础,又作了一些整理加工,独立成篇后发表。

王光祈的《声音心理学》分四个部分,其内容范围如他所说:“系以心理方面为限,至于物理、生理两方面,前在《音乐在教育上之价值》一文内,曾经述及(中华教育界,(16－8))。”王光祈曾在《音乐在教育上之价值》一文内介绍了音的发生的物理现象,生理方面详解了耳朵听觉解剖,以及“耳内接音之理”,他说:“假如耳外空气在每秒钟之挤前退后各一百次,则耳内各种动作亦照样各一百次,将此耳内颤动现象直接介绍于吾人之脑中者,是为‘基础薄

膜’。关于‘基础薄膜’之学说甚多，其最占势力者当推德国著名物理学家赫尔姆霍茨。”这里王光祈的介绍是根据赫尔姆霍茨的听觉共鸣说[4]，感受声波的机构在内耳的基底膜（即基础薄膜）。这个共鸣说到现在仍然通用。但它也存在一定缺点，如声音频率辨认的广大范围和基底摸纤维长短的比例不相适应。

第一部分“声音心理学与音乐心理学”主要介绍音乐心理学中的乐音之感觉。王光祈引用了中国古代著作《乐记》中的有关声、音、乐概念的论述，他说：“乐记有云：是故知声而不知音者，禽兽是也；知音而不知乐者，从庶是也；唯君子为能知乐。”“又云：夫‘乐’者与‘音’相近而不同。”他指出：“声、音、乐这三个字在我们中国古代是有分别的，是各有一定意义的，大抵所谓声系指从物质颤动起，一直至脑中感觉止之现象，故乐记所下的声之定义为‘凡音之起由人心生也，人心之动，物使之然也，感于物而动，故形于声。”接着，王光祈从心理学角度对这段话作了解释，他说：“凡音之起系由于我们脑中有所感觉，脑中之所以发生感觉系由于外面物质颤动之故，脑中因受物质颤动之影响，而有所感动故形而为声。”正像美国心理学家 G. 墨菲（美国东方心理学会主席）所指出的那样：“公元前五世纪……中国的孔子和老子开始从心理学的角度思考问题。”[5]在这里王光祈正是从心理学的角度来探究中国古代著作中的乐音心理学思想，这在当时国内音乐心理学的研究中，是难能可贵的。

第二部分“单纯音色与混合音色”（即纯音[6]与复合音[7]），王光祈在第一部分中谈了乐音心理学的乐音之感觉，这一部分“则专

属于音之辨察问题。”他说：“大凡一个音初到耳中传入脑内之时，吾人心理上因‘相似联想’(Achnlichkcitsnssoziation)之故，对于该音立刻发生种种印象。”王光祈对音的高低按三种特点：(甲)浊清，(乙)大小，(丙)软硬的一般心理感受作了解说，如(甲)中“较低之音常觉其黑暗、沉郁”，“较高之音又觉其光明、清朗，”(乙)中“较低之音常觉其大而且重，因之联想及于房屋基础，平稳宽广，而为上面一切建筑之依托。”这里王光祈富于感觉形象的联想的描写，使我们想到乐队中贝大提琴之类低音乐器，而这种大小也包括振幅大小(即音量大小的因素)。他又说：“反之，我们对于较高之音又常觉其小而且轻，因之联想及楼头椽桷，轻巧玲珑，飘悬空际之中，这也使我们想到乐队中短笛、长笛之类高音乐器。在(丙)中他说：在物理上强度彼此完全相同时，“吾人在感觉方面，总觉得较低之音来得温柔，而较高之音则来得坚硬，因之我们对于较低之音，有如绣被横陈，温柔软适，反之，较高之音则有如一根极尖之针，刺入吾人耳内一样。”以上王光祈为乐音之辨察所作心理上的“相似联想”的形象解说，实际介绍了施通普夫以心理为基础的乐理思辨的观点。接着他说：“以上所述浊清、大小、软硬各种印象皆为一个‘单纯声音’所引起，故学者称为单纯音色。惟普通乐器上所发之音则多非‘单纯声音’而为‘混合声音’”。他对赫尔姆霍茨的重要实验成果之一，泛音作用的分析作了通俗的解说：“我吹笛于你弹琴，彼此所奏之音其高低虽完全相心，而音色却判然有别。”……这是因为乐器所具之混合音色各不相同故也。”对赫尔姆霍茨的一些实验结果如：泛音(第一，第二……泛音)、基音等也作了介绍。赫

尔姆霍茨发现一重要事实，即每一种乐器发出的不仅是一定的基音，而且还附加比基音振速更快的泛音，他用共鸣器证明，用变换泛音强度的方法，可以人为地产生每一种乐器的特质。

第三部分"协和音阶与不协和音阶"，这部分王光祈分别介绍了赫尔姆霍茨与施通普夫关于协和音程不协和音程的理论。他谈到："关于协和音阶与不协和音阶之学说，分新旧两种。旧者从物理方面着眼，如德国物理学家赫尔姆霍茨之类是也。新者从心理学方面着眼，如德国心理学家施通普夫是也。""旧说以为协和音阶与不协和音阶之分，系该两者之各种高音[8]（oberton）是否多数相同为准。""新说则以为两音之协和与否，全系心理上之现象，实与物理上之高音[9]（oberton）以及生理上之高涌[10]（schmebungen）无关。"王光祈所介绍的协和与不协和音程的新旧说，实际与心理学理论、方法的不同也有一些关系。从心理学史来看，赫尔姆霍茨与施通普通夫是属于较为相对的两组。美国心理学家波林曾把费希纳、赫尔姆霍茨、冯特和 G. E. 缪勒看成一组，把海林、布伦塔诺，马赫和施通普夫看成另一组。第一组主张严格的实验技术、描述的分析和在知觉中学习的重要。第二组相信现象的描述和在知觉中的先天论（就是知觉对有机体的遗传属性的依存关系）[11]。关于音程方面的研究，施通普普夫与冯特曾有过激烈的论战：施通普夫专恃其关于音乐的思辨，冯特则以仪器及心理物理法所得的实验结果为根据。施通普夫的答辨则以为实验所得的结果显然和音乐专家的经验互相冲突，那么这些结果必然是错误的[12]。关于施通普夫的乐音体验的融合是谐和感的基本要素观点，王光祈在最后提

到："但是这种融合作用之形式究竟如何？这个问题因现代心理学犹属幼稚之故，至今尚无满意答案。"

以上依据王光祈所介绍的协和与不协和的新旧说线索与心理学史上相对的两组及施通普夫与冯特的论战相联系，这些问题在心理学以及乐音心理学研究上仍具有探讨价值。在当今看来，协和的理论大致仍分两种：一种是将协和感觉基于物理方面，另一种则将协和归因到相对、特殊的音乐文化样式上，即协和或不协和的感觉有赖于听者所处的文化传统的音乐、音阶、音程等概念，而这当中又存在着任何一种音乐的音阶体系的发展不能成为人类的唯一的听觉体系结构。正像王光祈在谈到世界三大乐系时所提到的那样："世界各民族既受此种乐系所陶养，久而久之耳朵和感觉皆形成一种特殊状态，彼此不复相同。"(13) 作为不同民族在协和与不协和观念上究竟有何异同，这些都有还待于探究。

第四部分"直接亲属与间接亲属"中，王光祈将"音之亲属关系"分为直接与间接的两种。"前者譬如 C 与 G 为纯五阶有直接协和关系，后者譬如 C 与 D 为不协和音阶，但若中间经过 G 之介绍则成为间接协和关系。"这一部分王光祈对音（或调）的远近关系作了简单介绍，在此不赘述。

王光祈《声音心理学》一文的写作距今已有五十多年了，虽然文中的一些译名的欠妥（这与当时的整个学术条件有很大关系，如这方面可以参考的文献资料及工具书的缺乏），但作为当时对国外乐音心理学的介绍来看，在促进国内对国外乐音心理学的了解方面的确具有不可否认的作用。其中有些问题，如协和与不协和至

今也还值得继续探究。另外，作为王光祈音乐研究思想的一个根本立足点，“利用西洋科学”来“整理吾国音乐文化”，在他的《声音心理学》中也体现出来，如其中对中国古代著述《乐记》从心理学的角度来探究本民族音乐心理学的思想，这对东方音乐心理学思想的探究也具有十分重要的意义。同时，正像他在《音学》一书序中所提到：“西洋近代科学发达之故，所以音乐方面亦尤受其赐，譬如他们因为物理学研究得好，所以他们乐器制造，舞台建筑皆有相当进步，因为他们生理学研究得好，所以关于歌喉之训练亦较中国伶人更合理。因为他们心理学研究得好，所以对协和关系皆常有深切之讲求。”简单地说，王光祈编著《声音心理学》的目的也就是为了吸收国外科学，以利于我国音乐领域的学术研究，而这种目的在当今我国音乐领域的学术研究中仍有很大的必要。作为介绍乐音心理学、音乐学理学在我国的研究情况的著作，王光祈的《声音心理学》不失为先导。

注释

(1)见：Harvard Dicitonary of music. [美].“音乐心理学”

(2)[美]. E. G. 波林. 实验心理学史。

(3)详见：四川音乐学院学报，1984，(1). 德国比较音乐学创始人译文。

(4)基底膜上有长短不同的神经纤维 18,000 至 20,000 条，由短到长，排列成序，每一条纤维只对一个特殊的声波振动发生作用，当三听骨传导一定振动至耳蜗的外淋巴时，基底膜便产生一定

的共鸣，就像琴弦一样，短的对高频率反应，长的对低频率反应，纤维的振动激动毛细胞转化为神经兴奋，并沿听神经而传至大脑听觉中枢，结果就产生了高低不同的声音感觉（高觉敷主编.西方近代心理学史）。

(5)[美].G.墨菲.J.柯瓦奇.近代心理学历史引导。

(6)纯音：只有基音而听不到泛音的音，叫做“纯音”。

(7)复合音：即整个音是由弦的全长振动和各分段振动产生的一列音所合成。

(8)(9)德文 oberton＝英文 overtone 应译为“泛音”。

(10)德文 Schwcbungen＝英文 beats 应译为“拍音”。

(11)(12)同(2)

(13)王光祈.东方民族之音乐。

附：

德国科学家赫尔姆霍茨

詹姆斯符·贝尔

管建华译

赫尔姆霍茨(He lmholtz, He rmann Ludwig Ferdin andvon 1821 年 8 月 31 日生于波茨坦，1894 年 9 月 8 日卒于柏林)，德国科学家，他曾在柏林腓特烈威廉学院学医，1842 年获得博士学位。他也研究数学物理学、哲学，并在柏林大学讲课。在担任一段时间军医后，1848 年在柯尼斯堡大学他创办了《生理学和病理学报》，后来先后在波恩大学任解剖学教授(1858 年)，在柏林大学任物理学教

授(1871 年);1887 年在柏林大学,他成为建立物理技术领域学院的第一所大学的指导者。赫尔姆霍茨是一位智者,他的研究包含各种论题,如在完备的流体理论和电流的各种形态中的神经冲动,色盲、涡流运动。他还发明了眼观察器(opthalmoscope)。在生理学的视觉声学领域中他占有重要的地位。

赫尔姆霍茨从欧勒(Euler)、考其(Cauchy)、普瓦松(Poisson)的成果中实事求是地接受并应用了古典声学,将注意力转向被 18 世纪科学大大忽略的听觉,尤其是对声学音乐方面的贡献超过了其他任何人。除对听觉解剖的研究外,他建立了听力生理学的研究方面。他照亮了声学研究的许多领域,也许最重要的是他可靠的泛音作用的分析,他应用了傅立叶的分析和自己特地发明的共鸣器解释在音色中泛音的作用;并应用这些成果去探究欧姆声学定律(obms Law of Acoustics)的适应性。他同样解释了塔提尼音(Tartinitones)或组合音(Combination)的特性,并发现了较高组合音(the higher Combination)或合音(Summationtones),为他的听觉的非直线性理论提供了证据,对听觉导致听力的共鸣理论基础发生了影响。在其他的工作方面(应用音叉的搜集);他发明了显微镜研究波形;论述了拍音(beats)的性质和它们在协和与不协和中的作用。他论述平均律系的观点表明,相等平均律体现的不过是特别困难以外的一种方式,其可取性在于使乐器"纯"律体系的一致。他的发明物在声学的应用中,除著名的共鸣器外,还有小风琴的设计对于平均律体系与合音的混合试验,改进了 Cagniard de latodr 鸣音器和 Scheibler 音叉的形式。赫尔姆霍茨在声学方面多

数的重要成果体现在他的《听觉与音乐学说的生理的基础》(Die Lehre vonden Tonempfindungen als Physiolo gische Grundlage fur die Theorie der Musik)一书中,[布伦兹维克 1863 年出版,埃利斯(A. J. Ellis)英译本,1875 年出版,1954 年再版,《论音的感觉》(on the Sensations of Tone)]。

(译自 the New Grovc dictionary of music and Musicians,[英],(8):466。原文刊载于《王光祈研究论文集》1984 年)

“慢悼”音乐及其与“奥加农”之比较

在四川新都宝光寺佛教仪式“放焰口”的“慢悼”音乐中,存在着一种与“奥加农”(Organum)相似的多声现象。

“慢悼”(完整的“慢悼”乐谱收于四川音乐学院民族音乐研究室编印的《四川新都宝光寺佛教音乐调查专辑》中,该集全部乐谱系根据 1982 年 5 月的录音由管建华、甘绍成整理记录。)音乐采取一领众和的演唱形式,基本上是重复一个由上下二句组成的基本曲调。领唱者对曲调进行即兴发挥,自由扩展曲调的结构,并掌握调式、调性的改变。众僧演唱的和腔则形态较为稳定,在多次重复中依次出现了八度、五度、四度等不同音程的平行进行(见谱例 6)。宝光寺佛教音乐没有使用任何记谱法,完全依赖口传保持其传统,这对研究“慢

惮"中多声现象的起源及演变历史造成了一定的困难。下面对天主教和佛教两种宗教背景,中西几种对应的记谱法以及"慢惮"音乐与奥加农中的一些细节加以比较,并试述"慢惮"中多声现象的起源。

佛教音乐与天主教音乐在宗教背景方面有许多相似之处:在宗教仪式方面,佛教的"课诵"与天主教的"日课"都以诵唱经文为主要内容;佛教在重要节日(佛教四大节日为:佛诞节、涅节、成道节及盂兰盆会节)中举行的"焰口"、"水陆"则与天主教在重要节日(天主教历以圣诞节及复活节构成两大节日系统)中举行的"大弥撒"相当,都是包括诵经、歌唱及象征性表演的综合性仪式。两种宗教都依教历的不同节日及日期而变换仪式的项目及诵念的经文,音乐在两种宗教的教仪中都占有相当重要的地位,等等。

从音乐上来说,奥加农是欧洲天主教音乐中最早见于纪载的一种多声现象。欧洲多声音乐从二声部相隔四、五度平行进行的"平行奥加农"开始,逐渐引入"斜向进行"、"反向进行"(通称"自由奥加农"),以及一音对数音的"花腔奥加农"等多声结合方式,终于走出一条发展复杂的多声音乐的道路。所以,作为欧洲多声音乐的发端者奥加农在欧洲音乐史中占有非常重要的地位。音乐史料中关于奥加农的记载最早见于公元 850 年左右的《Musica Enchiriadis》(以下简称 M. E.)及《Scolica Enchiriadis》(以下简称 S. E.)两部书中。当时,天主教仪式及音乐"素歌"(Plainchont)已基本定型,并且在此基础上开始出现更具有创作意味的进一步发展,即出现"续唱"(Trope)、"继叙诵"(Sequence)等新形式。但总的来说,这一时期的所谓"创作"主要仍局限于改编及编纂,即在原歌调的基础上发展或重新编配其词句

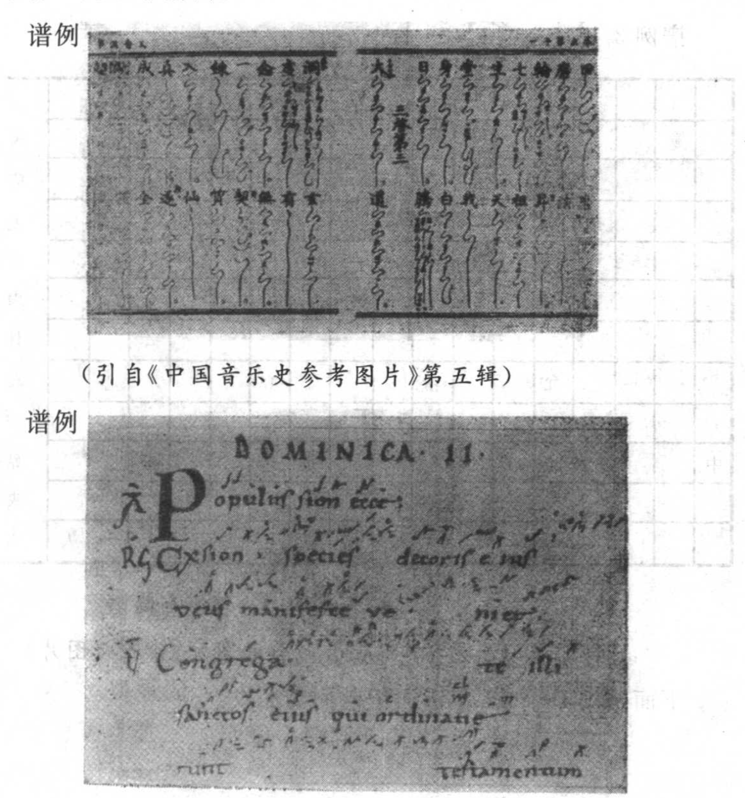
或旋律,还不是现代意义上的创作。教会音乐的演唱实践仍以口口相传的传统为主,就这方面而言,宝光寺佛教音乐与欧洲天主教音乐中出现"奥加农"理论时的情况有某些相似之处,隋唐佛教鼎盛时期也正是佛教五大宗派(即天台宗、法相宗、华严宗、禅宗、密土宗)形成的时期。唐代以后,虽然各宗派逐渐互相融合,但从未达到过真正的统一。与佛教相比,罗马教会在5世纪中开始逐渐成为西派教会的中心;8世纪以后,以教皇格利高利一世命名的罗马教仪及音乐"格利高利歌调"在欧洲大多数地区渐占优势。

一个宗教内部愈统一,就愈要求仪式的统一和对仪式各细节的规定,记载就愈可能详尽,对于作为宗教仪式的重要组成部分之一的音乐来说,也就愈需要产生记谱法。

最早记载奥加农的 M. E. 和 S. E. 等著作成书之时,天主教音乐中刚刚开始出现 neumes 记谱法[见谱例(2))。这是一种粗略地表示旋律轮廓符号和作为口传心授的音乐传统的辅助手段,还不能精确地指定旋律的音高和多声音乐声部间的音程关系。因此,M. E. 一书论述奥加农时并未采用 neumes 记谱法,而是采用一种"Daseian 记谱法(见谱例(4);Prosodia daseia 是古希腊语中的一种送气音字母符号)来阐述其理论,并记录奥加农谱例。在天主教音乐中还偶有采用某些字母记谱体系记谱的例子。总的说来,neumes 类的记谱法在天主教音乐中最为通用。

与天主教相比,中国佛教由于宗派不统一,寺院分布全国各地,各寺院的音乐深受当地民间音乐的影响,因而各具特色。记谱法也无统一:某些寺院使用记谱,如山西五台山、北京智化寺等,但

具体谱式不尽相同；有些寺院则没有记谱，如宝光寺即是。然而，中国传统音乐中确实存在某些与西欧中世纪记谱法极为相似的谱式：如 neumes 记谱法（谱例（2））与明道藏《玉音法事》曲线谱（见谱例（1），不晚于 15 世纪）二者同为用图型化符号表示旋律轮廓（与曲线谱类似的谱式则在汉代已有使用，称为“声曲折”谱，但乐谱今已不存），见以下谱例。



谱例

（引自《中国音乐史参考图片》第五辑）

谱例

（摘自《音乐史》C. V. Stanford，C. V. Forsyth 合著）

欧洲字母记谱体系则与中国工尺谱相似，二者都是以代表音名的符号（前者为若干字母，后者为若干汉字）记录不同音高的乐音（谱例略）。

最有趣的是中国也有与 M. E. 一书所用的 Daseian 记谱法相似的谱式——元余载在《韶舞九成乐补》中所采用的“方格谱”，见谱例 3。

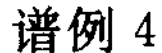
谱例 3

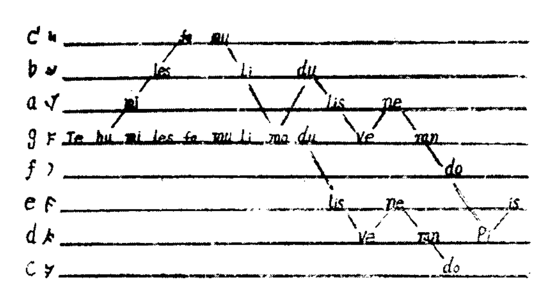
																	大
	厥																黄
																	应
			执		一												无
																	南
																	夷
																	林
				允			精				心				心		蕤
																	中
中								惟		惟				惟			姑
																	夹
						惟			微				危			人	太

《韶舞九成乐补》方格谱

（引自《中国音乐史参考图片》第五辑图片）

下面是用 Daseian 记谱法记谱的奥加农：


谱例 4



Daseian 记谱法(引自《新格罗夫音乐字典》)
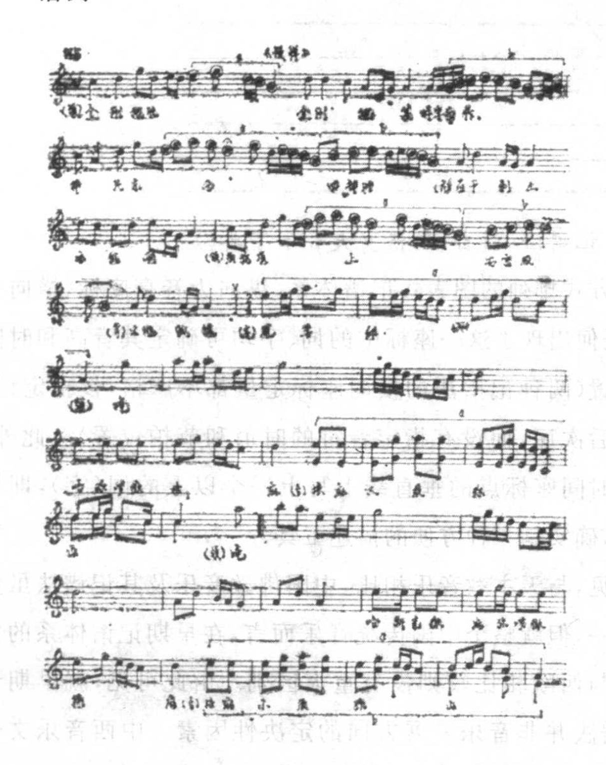
按以上方式排列的图表式记谱体系,纵向为音高座标,横向为时间座标,任何出现于这一座标中的词、字均可确定其音高和时间上的相对位置(两种记谱法的横向座标定量都不严格,仅指定词、字演唱的先后次序,而没有指定音符的时值和节拍位置)。此外,只须在同一时间座标点的垂直线上写上一个以上的词(字),即构成多声结合,确实是一种方便的描述工具。

从上可见,与天主教音乐相比,中国佛教音乐及其记谱法虽然没有完全统一,但就整个中国传统音乐而言,在早期记谱体系的发展形式方面与西欧相比较则没有重大区别。由此可见,就早期音乐而言,记谱法并非音乐发展方向的定决性因素。中西音乐文化发展方向的不同,显然有着更为深刻的原因。

“慢憚”音乐与奥加农之间的一个显著区别是:前者的旋律具有中国传统音乐所特有的音调流畅、装饰华丽的特点;而后者所采用的天主教歌调相比之下较为朴素。在推测“慢憚”音乐中多声的起源时,显然必须考虑到中国传统音乐注重旋律这一根本性的特

征。下面试从旋律发展的角度着手，分析“慢惮”音乐中的多声现象。

谱例 5
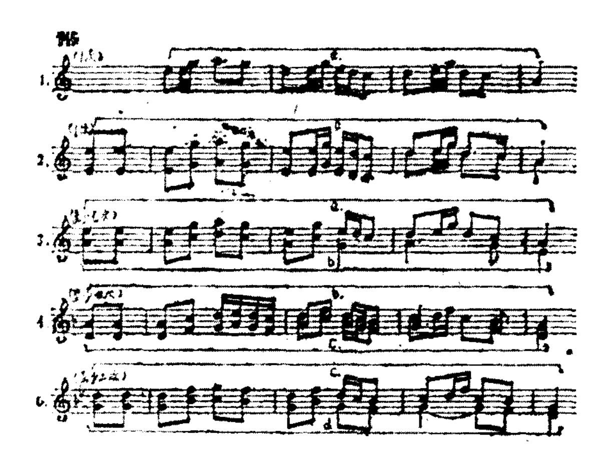


“慢惮”音乐的结构大体上是一个由上下两句构成的基本曲调的多次重复变奏。从上例的分析可以看出，将基本曲调与第一次多声(平行五度)和腔(谱例 6—3)相比，后者显然是上、下句(a，b)的同时结合。值得注意的是开始的基本曲调在几次重复中已经越来越接近和腔时的形态，对演唱者来说两句旋律印象已经相当巩

固，这就显然为和腔多声的形成增加了有利因素。此外，多声和腔出现前，从结构上来说是平衡完满的，但上板后结音的改变以及几次回避材料 b（下句）的出现造成了一定程度的调式上的不稳定，因而后面的和腔必须担负两种功能：1. 在上述完满的结构之后另起上句；2. 返回原调，即下句功能。换言之，这里似乎是为了解决结构要求和调式要求之间的矛盾而同时出现两句具有不同功能的旋律。

"慢憚"旋律的调性发展总的来说是向下五度发展，在每一调性阶段中均有多声和腔出现（每一调的多声和腔均重复多次，以下按调性顺序简称为和腔 1、2、3、4、5.）。

谱例 6



在整个"慢憚"中一切结构及调式上的偏离都以回到"下句"（材料 b）而得到解决。"下句"是整个音乐重复强调的核心，具有类似西洋"叠句"的功能。从上面的调性发展中则可以看出，以重

复次数最多的a羽调“下句”(材料b)为中心,第一个调性阶段(和腔3)是在其上方附加平行声部;第二个调性阶段(和腔4)则是在下方附加平行声部,从而转到d羽调在整个“慢惮”中一切结构及调式上的偏离都以回到“下句”(材料b)而得到解决。“由于该调性阶段也相当长,多声和腔至少重复了4次,调性已充分确立,“叠句”的角色也就转移到具有返回羽调式功能的下方声部,因而可以以它为新的起点,再次在其下方附加平行声部并转到g羽调(见和腔5)。如果这一分析正确,则可以认为“慢惮”音乐在调性发展中自然地利用了多声和腔作为“连环”。

再从和腔的音区方面来看,和腔1为同度齐唱,音区相当高;到和腔2则一开始即有部分唱者降低八度演唱,形成平行八度的进行。由于参加演唱者均为男僧,和腔音域又较宽,始终保持平行八度有一定困难,所以在和腔2的第三小节,当旋律下行使下面声部音区过低时,该声部又向上翻高八度,重新与上声部合为同度齐唱;和腔3与和腔1相比,旋律(指材料)未变,但一部分人改从低五度处开始,这里低五度的出现除音区方面的原因外,当然还有其他原因。和腔4与和腔3相比,两声部音区均降低五度,下声部音区偏低,所以在第二小节又出现了下声部向上翻高八度的现象,并形成了“声部交叉”。和腔4与和腔2出现的下声部翻高八度显然都是在保持原旋律进行的前提下对演唱音区的自发调整(两次的目的都是为了避免下声部过低的音),所以,既不应看作是对旋律的变奏,更不应看作是有意识地对和音的音程进行改变(和腔4前面以五度为主,后面以四度为主)。由于整个“慢惮”音乐长达十一分
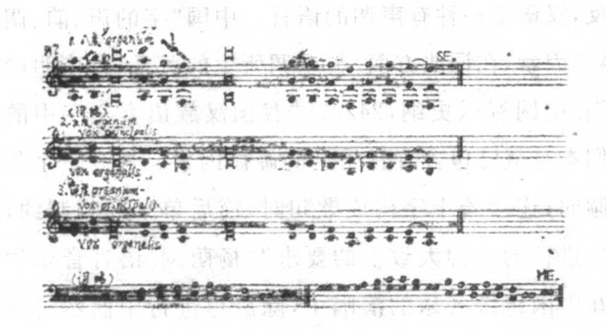
钟之久，旋律起伏较大，应用音域又始终保持较高的音区，这对于水平较高，善于运用假声的领唱者来说固然可以胜任，对部分僧人来说则可能有困难。因此，将和腔的几次变化看作演唱者自发调节演唱音区的结果也是不无根据的。特别是除了和腔2、和腔4下声部翻高八度等较明显的现象外，还可注意到二声部和腔间主要音程五度与将男声按自然音域分为高低二声部时两声部之间的音程距离正好相符。换言之，同一旋律在相隔五度的不同音高上平行进行可使两声部各自保持在较舒适自然的音区，从而也可以避免长时间演唱带来的疲劳。联想到原始社会的艺术品一开始并不是为了审美的目的而制作，而是带有极重要的实用价值，是否可以认为多声音乐的出现一开始也并不是为了追求某种和音的美学价值，而是在歌唱时为了适应生理，心理等方面的要求而自发产生的呢？

照此推测，则多声音乐的起源和发展过程与生物进化中自然选择的过程也有其相似之处：歌唱者由于生理条件（声带）互不相同，因而自然音区也有所不同。多声现象一开始可能仅仅是一种“有利的变异”，即歌唱者为了适应各自生理条件而对音区进行自发的选择，而随着“随机的、偶然的变异纳入非随机的、必然的轨道，……造成一种逐渐的、累积的适应趋势，表现出定向的进化”（李难主编. 生物进化论）。自然的原始多声现象也就发展成为较为稳定，具有一定规范的多声音乐演唱形式了。据调查，“慢惮”中的多声和腔并非有意传授，而完全是一种“违反教范”的自发现象。宝光寺传授音乐时要求严格按照同一曲调演唱，但很多僧人在演

唱中并不能达到这一要求。有的由于年纪较大,"声气"不济,有的由于不熟练,还有的则由于声音不灵活,不能按要求"拐弯子"(即音调的曲折装饰),因而在其他诵唱音乐中局部出现不统一、甚至"多声部"的现象比比皆是。"慢憚"中的多声现象显然与这种"不统一"有着密切的联系,但其表现形式则更为高级、稳定。通过对宝光寺以及其他中国传统音乐的进一步深入研究,很可能发现一条完整的原始多声"进化链"。

值得注意的是《新格罗夫音乐字典》"奥加农"词条的作者认为,奥加农这一多声现象的产生有两个基础:其一是原始的协和音程平行进行;其二是一个旋律性较强的声部与另一个持续音声部相结合的原始多声现象。当二者的结合使音乐变得较为复杂时,多声音乐理论的指导就成为必需的了,而"慢憚"音乐中的多声现象则完全是一种原始的自然多声形态。在 M. E. 一书中所论述的则不是协和音程平行进行的原始现象,而是采用平行进行时应遵循的一套严格的规则,即运用上述 Daseian 记谱法人为地构成一个由若干四音列组成的,不包含减五度的音阶,形如:$GA^{b}BC|defg|abc'd'|e'^{\#}f'g'a'|$,以说明在奥加农的平行进行中如何避免三全音的出现。从 M. E. 和 S. E. 两书所举的谱例中也可以看出平行进行是受一定规则约束的,见谱例 7:

谱例 7



以上 S. E. 各例为严格平行，但避免了三全音的出现。方法是时用♮b，时用♭b；或时用♯f，时用♮f——即按上述四音列规则处理。M. E. 一例则除从同度开始及结束于同度外，在音乐中间也为了避免三全音而使用了一个声部停滞不动，另一声部继续级进而造成的五、四、三、二或同度交替，换言之，有意识地使用了斜向进行。
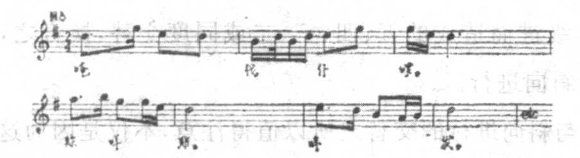
平行进行与斜向进行的交替之所以值得注意，不仅是因为这是上述两种原始多声形态在理论指导下的结合，而更重要的是：它是迈向"自由奥加农"和多声音乐中各声部走向真正独立的第一步。

原始的持续音式的旋律和奥加农中在一音上停滞的声部（一般为附加在原歌调下方的 Vox organalis 声部）都具有类似"平音"的旋律形态特征。由于印欧语系语言（在天主教音乐中即拉丁文）的音调随音节长短及重音位置而变化，没有固定的字调模式，所以这种在一音上演唱多字的旋律形态与西语相结合时十分吻合而自然。天主教

仪式中“祈祷”、“诗篇”和“经文”都是在单独一个音上诵唱的。
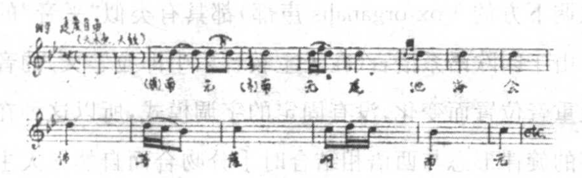
与此相反，汉语是一种有声调的语言。中国“字的声、韵、调三因素中，其第三因素，在词曲方面，与乐调所生的关系，最为明确而直接”(杨荫浏. 中国音乐史纲，242)。“我国汉族语言文字中的平仄、四声，它们本身就已包含着音乐上的旋律因素。每一个字各有高低升降的倾向；连接若干字构成歌句时，前后单字互相制约，又蕴蓄着对乐句进行的一种大致上的要求”(杨荫浏. 语言音乐学初探)。因此，在中国传统音乐的演唱中，除旋律进行中偶然出现局部的同音反复外，似乎很少出现类似“平音”(即在一音上演唱多字，甚至全词)的旋律形态。中央音乐学院民族音乐研究所编《宗教音乐》中《洒净真言》(隐莲唱、杨荫浏记谱)是用梵语(属印欧语系，无固定字调)演唱的，但旋律已经完全中国化了，见谱例 8：

谱例 8



《弥陀经三称》是宝光寺专辑中念唱特点最强的一首，是用汉语诵唱的，见谱例 9：

见谱例 9



仅从记谱看,在同音反复上已加进了许多字调的装饰音,已明显有别于“平音”。

从上可见,中国语言含固定声调的特点,以及受此影响而长期形成的音乐传统限制了“平音”式的旋律形态的发展,这对原始平行多声的进一步发展——斜向进行的出现似乎是一个不利因素。对中国传统音乐来说,斜向进行的现象似乎更常见于局部的使用,其典型的形式为支声性多声结合。由于支声性多声在骨干音及旋律主要轮廓方面诸声部常常互相吻合,显然不会在字调上发生太大的矛盾,但这一特征与诸声部独立发展的方向又恰恰是矛盾的。

中国多声音乐的起源和发展方向是一个涉及广阔领域的课题。以上对中西语言、记谱法所作的介绍及比较也还远远不够全面,对于“慢惮”音乐细节的分析中提出的一些看法则仅是作为一种探索、推测,也难以用来概括中国传统音乐中丰富的多声现象。但是,通过以上简略线索,至少可以得出以下结论:中国传统音乐中虽未形成类似西欧音乐复杂、严密的多声理论体系,但确实存在具有我国民族特色的多声现象。这种特色的重要表现之一就是:在中国多声音乐形成、发展的过程中,旋律起着极为重要的作用。至于旋律究竟如何对多声音乐发生影响的问题,则不仅仅是音乐学的一个研究课题,而且对于我们现代民族音乐的创作来说,也是一个值得继续探索的领域。

附：

新都宝光寺历史简介

宝光寺始建于东汉，隋代名“大石寺”，寺中的塔叫“福感塔”。唐代黄巢起义军攻破长安后，次年逃到四川的唐僖宗曾“驻跸”于此，并命悟达国师重修庙宇，改名宝光寺。宝光寺在宋代达到繁盛顶峰，有僧众三千。明代崇祯年间寺庙毁坏。清代康熙九年（公元1670年）在原来的基础上重建殿宇。此后一百年间，不断扩充和改建，至清代咸丰年间，才奠定了目前的规模。解放时，宝光寺有二三十名僧人。1982年5月，川音民研室调查组在宝光寺录音、收集音乐时，寺内已有近四十余名僧人。

（原文刊载于《音乐探索》1984年4期）

中西音乐及其文化背景之比较

中西音乐比较研究是比较音乐学研究中的一个重要领域。由于中西方在其文化传统（诸如：语言、哲学、文学、宗教、造型艺术等），地理、社会环境等，以及历史进程等方面存在差异，对音乐也产生了深刻影响。因此，如要回答像“中乐西乐有什么不同？”“中国音乐的主流是什么？”这些问题，则必然涉及音乐与其文化背景

和诸因素的比较。

中西音乐浩如烟海，任取一端，即使穷毕生精力，也不过略窥梗概而已。但正因为这一领域如此广阔，才需要无穷尽的认识和探索，尽管有时这种认识与探索可能是管中窥豹，略见一斑。

一、曲式结构与思维方式之比较

中西音乐各自有深厚的传统基础，曲式结构的发展也经历了上千年由简单到复杂的不断完善的过程，其中也受着各自传统思维方式的约束和支配。从历史性来讲，西方曲式结构在19世纪至20世纪的浪漫乐派、民族乐派中已发展到较完善的高峰。中国音乐没有按以西方音乐相对的乐派时期划分，而是以19世纪至20世纪器乐（如琵琶，器乐合奏）、戏曲（京剧等）、说唱（弹词等）的曲式结构为代表，发展到一个较完善的高峰。以下将中西曲式结构类型大致划分如下（中国曲式的划分打破“五大类”的界限，按统一特点归类。如首尾体：首尾同曲牌或曲体中间插入其他曲牌；复曲体：不同曲牌或曲体的联接；循环体：相同曲牌或曲体的间隔联接；变奏曲体：同一曲体变奏的联接。以上均以“联”的方式为共同点划入联曲体。西洋复调曲式不另列出）：

中国曲式

小　型		中型(或大型)	大　型
单曲体	板式体	联曲体	混合体
一段体	单一板式	首尾体	板式体加入曲牌
二段体	复合板式	复曲体	曲联体加入板式
		变奏体	
		循环体	

西方曲式

小　型		中型(或大型)	大　型
乐　段	单乐段	复三部曲式	奏鸣曲
	复乐段		
单二部	变奏曲式	回旋奏鸣曲	
单三部	回旋曲式		

音乐的曲式结构也可以按结构的三要素(整体性、转换性、自身调整性)的原则进行一些分析,但如果只有这三者的分析,只是整体性的静止研究,要进一步寻求组成结构的转换规律之间的相互作用,则"要从下层结构里找出演绎性的解释",及其"诸结构之间的结合模式怎样在所结合的那些结构的一个里面引起统治地位的功能。"[1]作为音乐曲式结构中是以乐句作为下层结构的"活体"(在歌谣体结构中,中西基本相同),中国曲式中这种"活体"(乐句)

由“乐逗”(单音也可以作为一个“乐逗”)、乐节构成,进行“转换”,乐句也可以分化成乐逗、乐节不断组合,也可成为板式“转换”(即板式变化)的基础。西方曲式中则以乐句主题材料作为一种“活体”,由动机、乐节组成,同样主题又可以分化成动机得到“转换”(即分裂、发展、贯穿)。而这种特性“功能”,在中、大型曲式结构中表现得最突出。例如:按照传统奏鸣曲式写作的《1812 序曲》(2),其音乐主题本身所含的概念以及展开是明确的,如呈示部:代表俄罗斯人民音乐形象的主部主题 a(安详地),副部主题 b(不安地),结束部主题 c(a、b、c 主题均以俄罗斯音调构成);展开部:战斗的主题 d,法国入侵主题 e(法国马赛曲曲调),俄罗斯(曲调)主题 g;再现部:主题 a、c(谱例略)。在另一首与之在题材、内容相类似的中国曲式《十面埋伏》(3) 中并无明确的音乐主题材料作为内在联系,既无汉王刘邦、楚王项羽的主题,也无战斗的主题,更无主题材料“动机”式的贯穿、展开。笔者参看了《民族器乐概论》(4)、《民族器乐的体裁与形式》(5)、《民族器乐概论》(6)、《中国民族曲式》(7) 中对《十面埋伏》的结构分析,都无按照音乐材料进行分析归纳的完整图式,这也是由于下层结构“活体”的组合及转换方式中西各有不同,所以西洋曲式作品分析在以音乐材料的分析方法在这里不起作用。《十面埋伏》是以板式变化和不同音乐材料乐段为结构安排的内在联系的,它属于混合体结构(板式体与曲牌体的结合),其中包含曲牌⑤吹打开门,(17)奏凯、(18)收阵回营。《十面埋伏》是依据板式的布局形成的三个大的层次,每个层次开始都以节奏自由来兴起或作为转换音乐情绪的意境。①列营(散板)、⑦排阵;⑧埋伏(散

起)、(15)鼓角声;(16)乌江(散起)、(18)收兵回营。我国传统音乐的创作主要是以单曲体或板式体中的乐段为基本单位进行变体、组合、联缀(有人将传统音乐创作手法归为三类:重复法、引伸法、组合法)。因此,我国音乐中的变奏、循环曲式与西洋曲式中的变奏、回旋曲式还有所不同。西洋变奏曲式包括和声、织体等的变奏,在"性格变奏"中则有大的主题"动机式"的展开。回旋曲则有主题动机的发展回旋以及综合。作为西洋传统音乐创作方式是受西洋曲式作品分析方法指导,以主题材料、和声等为内在联系。《1812 序曲》本身奏鸣曲式的结构具有的逻辑是基本基于欧洲哲学中形式逻辑的"三段论"(8)。呈示部的主部主题与副部主题是联系在同一概念下的两个前提,展开部就是主题的一种演绎推理,再现部则是结论。"在三段论这一定义中有一个极重要的指出,即结论是由前提必然地推出的"(9)。作为欧洲交响音乐中奏鸣曲式可能表达的那些文学性、戏剧性,以及"纯音乐"(无标题音乐)中生与死、善与恶、美与丑的搏斗,和两个相对抽象概念的展开,就是以这种"三段论"的逻辑思维方式进行的。西洋音乐以主题材料为基础的创作方式,本身就带有一种概念、逻辑的演绎。复调最高形式赋格曲的创作和结构也是以主题、答题、对题进行逻辑演绎而论证。肖邦曾说过:"赋格曲好像是音乐上纯正逻辑。"(10)中国哲人并不象"欧洲人长期以来习惯于希腊式的思维模式,其理智特征就是展开概念并冷静严谨。"(11)"中国哲学的一个特征是所谓逻辑认识论意识的不发达……他们的思想出现在广漠疏散的状态中,这对于那些习惯于系统思维的人也许意味着一种哲学所希望的不确定感,

有可能对那些学习中国思想的学生的热情也是一盆冷水”。作为《1812 序曲》再现部俄罗斯音乐（主部主题）主题在功能和声、配器全奏的辉煌出现，确定着俄罗斯人民的胜利（这一点它具有浪漫乐派，民族乐派交响乐奏鸣曲式的典型性）。而《十面埋伏》中并没有这种西方音乐逻辑形式的确定感，它的结构是由不同板式、曲牌它本身所具有的音乐的意境、功能所组成。比如：散板意味着意境的兴起铺垫或描写，慢板有着抒情的功能，快板则较为粗犷、有力。而曲牌体则有本身曲调旋律线的性格所具有的表现力（如欢乐、抒情、悲哀）。中国汉代《大曲》中的“解”、“艳”、“趋”和“乱”就是各具功能表现力的，“在每次唱歌之后，又加上不唱的‘解’，有时又另外加进了华丽而宛转的抒情部分，叫做‘艳’；又加进了紧张的快速的部分，叫做‘趋’；有时也继承了春秋、战国以来已有的曲式，在末尾用一个带有结束性的‘乱’。”[12]作为中国音乐在表现和它的曲式结构逻辑安排上，就好象“中国画抽象的是‘意’和‘情’，而不是概念的‘形’。构图时，形的位置，是‘情’和‘意’的安排”。[13]作为中西曲式结构中的下层结构“活体”，在形态上也还存在差异。中国曲式中这些“活体”包含着一种“可变量”（时间与音高），而西方曲式中这些“活体”则是“定量”为基础（时间与音高）。而要深入了解这些“活体”的构成因素，则涉及到音乐与语言关系的比较。

二、音乐与语言之比较

作为系统方法，就是把对象放到系统形式中进行研究的方法。它有两个明显特点：一是整体性；二是综合性。在生物学研究中整

体性就是把生物体作为一个整体加以考察；综合性就是把生物体的整体与局部（体内的各个层次、各个部分）之间，整体与外界环境之间联系起来进行考察。音乐和语言与生物体一样，也可拟定为一定的整体与分层结构模式。

	生物体	曲体	诗体
	生物个体	乐段	段落
	功能系统	乐句、主题	句子
	器官	乐节、小句	词组、小句
	五大组织	动机、副动机、音调、和弦、乐逗	词、逗
底层	细胞	单音　“音腔”	语素(汉语单字)
	生物大分子、聚集体、细胞器	音高音色时值	音素、音位

作为语言分层结构的底层来讲，中国汉字是单音节（属汉藏语系），欧洲语言是多音节（属印欧语系）。关于汉字语言对中国音乐风貌产生的影响，国内《音腔论》[14]对此作了深入的研究。从系统方法来看，“音腔”在具体某一音乐作品表现中的价值只有在高一层次乐逗（有时一个“音腔”也可为一个乐逗）乐节、小句或句式才能确定，而句式在一定的板式中才能确定表现意义。正是这种音乐的“细胞”、“组织”、“器官”、“功能系统”加上音乐思维方式形成了这样一个“生物体”系统。现在国外人士也认识到“每一个单音本身是一个音乐的统一体，音乐的意义本质上在乐音本身……对许多亚洲音乐文化来说是最根本的。它表现在极力强调乐音的产生及控制，常常包括发声法的复杂语汇。”[15]从语言学来看，“元音发声时，发音机关形成了共鸣器，使一个乐音性的‘陪音’强烈化，

而这‘陪音’的音高是有定的，能形成一个元音的特征。”而辅音“从声学上看来乃是没有一定音高，颤动数常在五十以下七千以上的音素，从生理学来看，是噪音占优势的因素。”[16]从声波的波形来看，乐音波形图线为规律的周期性曲线，而噪音波形图线为复杂不规则的非周期性曲线，而“音腔”的运动则使乐音的波形图线周期性曲线中出现复杂不规则的非周期性曲线的结合（像语言中元音与辅音的结合）。从发声来说，元音发声气流是不受任何阻碍的，而辅音则受阻碍，而像古琴中的吟、猱、绰、注、推、拉则使固定音高的乐音的振动发生了阻碍（摩擦），产生虚实感。中国语言发声和这种音乐发声现象很相似。如果说乐音的波形图线为相对稳定，噪音的波形图线为不稳定，那么它也就可能包含着协和音与不协和音的概念范畴。作为欧洲音乐并无相对的“音腔”形态，协和不协和的观点最早是建立在赫尔姆霍茨拍音理论的基础上，即两音之间无拍音者为协和音程（每秒少于六个拍音或多于一百二十个拍音者亦属协和音程），含有拍音则谓之不协和音程（拍音：由两种不同频率的音波干涉而起）。西方音乐中协和与不协和、稳定与不稳定是指两个音结合的和声音程（即音程中两音的振动数比例愈简单，音响起来很悦耳，这种音程叫做协和；反之，则不协和）。在固定音高（键盘式乐器）乐器所发的乐音波形图线是完全规则的周期曲线，这与“音腔”运动的观念是不同的。一个是由两个音或更多音的“立体”音响运动（和声连接），一个是以“线性”的音响（“音腔”运动）为音响动力。不过对于单音（乐音）与“音腔”这种协和不协和、稳定不稳定的可能和划分，还需要进行科学的实验（包括心

理、物理实验定量、统计分析等)才能鉴定。

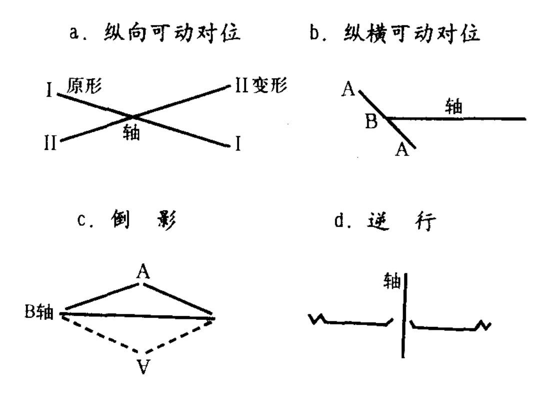
作为语言句子的层次来讲,在西洋诗歌中的“重读诗”(accentual verse)、“计量诗”(quantitative verse),每行诗句的节奏都是依靠重音或长短音,或定量音节。在希腊时期,“声乐艺术方面,乐音的节奏与诗的节奏是一致的……节奏的主要样式是:(1)Trochaeus(一长一短);(2)Iambus(一短一长);(3)Dactylus(一长二短);(4)Anapaest(二短一长);(5)Spondeus(二长);(6)Tribrachys(三短)[17]。中国诗句在节奏上无论平仄都是一字一音,仄声字也许比平声字短,但不见得比平声字轻,吟诗者并不一定都是一样的节奏,没有固定的重音、节奏观念。作为中国诗词一句中的“逗”(用在诗歌上,“逗”是指一句中间所包含的适于停顿的若干小的单位而言),“它并不管什么强音节、弱音节,无论一个字、两个字、三个字,都能形成一个小逗,只要意义上多少有些完整的地方,就可以前后分开看待……从对于诗歌节奏形式在发展中的影响而言:用逗,则节奏形式的发展可以比较自由。”[18]这种句式的节奏与重音的不定量及可塑性给中国音乐带来很大影响,音乐节奏速度是按句式所表达的意思和情感的整体性进行的(中国诗不同于西洋诗,它一行就是一句,行末句完意亦尽),就像人在说话前的意识中先有一种主动“语象”,这是一种心理现象,这种“语象”就包含了语句的速度、情绪。“凡音之起,由人心生也。”我国音乐的速度节奏就带有这种主动创造性,所以一位古琴演奏家往往在第二次演奏同一乐曲时,节奏上就有出新的地方,因为他不是按“均分节奏”而动,而是按心灵的节奏。在戏曲、说唱、器乐的散板音乐中,是以乐

句或乐逗为节奏的落点或停顿的地方，京剧中的〔回龙〕板式（〔回龙〕是一种较特殊的节奏句式模式）、快板、垛板的句顿的节奏，都是以逗或句式为单位，京剧〔原板〕也是由上下句构成，古琴减字谱的最明显节奏显示主要也是乐句的划分。虽然说板式的产生是受这种不同句式结构及所表达的意和情的影响，但它作为一种较固定的句式节奏模式（不同板式）后，则对中国音乐的节奏观念，对音乐节奏板式的程式化产生了重大影响。而作为欧洲诗歌的节奏重音特点，也对欧洲音乐产生了重大影响。欧洲音乐中的“三类动机”（抑扬格、扬抑格、抑扬抑扬格）“往往借用欧洲诗歌中韵脚结构的名称来称呼”。[19]古希腊时期的音乐研究学者达蒙则认为“英雄格（长短短格）刚健庄严……抑扬格（短长格）亲切柔和……扬抑格（长短格）轻佻狂放……”。[20]作为欧洲音乐节拍的观念：强弱律动的周期再现，可以暂时用我们的节拍观念来区别它：节拍是音乐段落或句式、句逗的一种节奏表现方式，它以音乐段落或句式、句逗表现的情感进行轻重、强弱的律动。

三、音乐与绘画之比较

中西绘画空间意识的显著不同点在于：西洋绘画是以“焦点透视”为基础（焦点透视是在一幅画中的视点固定为一点，并且只有一个视向），“是在画面上依几何学的测算构造一个三进向的空间幻景，一切视线集结于一个焦点”。而中国画法上的“散点透视”，它不是由几何、三角所构成的西洋的透视学的空间，既不强调固定的视点，同时也否定了观赏者的固定视点。他的视点可以上下左

右移动的(也叫“动点透视”)。在西洋音乐中的节拍点是按严密数学构成的时间关系(定量关系)。在复调与多声的进行中就是依据这样一个“定点”形成各声部纵横之间的“数”的关系。在复调写作的最根本技术中,都要寻找类似几何中的对称“轴”或对称“点”。(而这种在五线谱上进行的对位带有几何图形的技术,意味着形成立体音响结构的“几何空间”的“照相”)。如下图所示(谱例略):



在中国音乐中,在时间上并不以定量为主,如果要按定量节拍“点”去衡量它,那么它经常打破这种定量的时间,就象中国画打破空间距离一样,形成“散点”。如像散板和其他特殊节奏模式,也就是无法进行音响形态时间的“照相”。西画在定点透视的基础上,其表现手法以块面为主,以光的照射形成物体的明暗。在音乐上则以和声的“光源”去照亮旋律,形成“立体感”。而中国画的“散点透视”,以无穷的空间给予线条以活的生命力,作者主要用笔的提、顿、轻、重、疾、徐,墨的浓、淡、润、枯来描写对象,抒发内心情感。它要表现出“气韵”的“虚实”,就像书法中“线条要有粗细、浓淡、强

弱种种不同而一笔出之。”[21]音乐也是如此，中国古琴演奏技法与中国书法、绘画在“线”的运动上相通（今后可作超学科的比较）。如像古琴中的“左手吟、猱、绰、注，右手轻重、疾徐更有一般难说，其人须读书”。[22]这些论述，表明了古琴这些表现技法与音乐的时间的“散点”融为一体。中国音乐由于偏重于“线”（旋律），在某种意义上放弃了色彩。而西洋音乐、绘画则重视色彩。关于“线的艺术”，美学家李泽厚曾经谈到：“康德美学中就讲到，线条是真正的美，而在黑格尔的美学里，大量讲到的则是色彩。马克思说，色彩是最普及的美。老实讲，也是较为低级的，它给予动物的官能感受是比较强的。比如红色，对牛也有刺激。线条就不同了，它更加带有精神性的东西。”[23]西方音乐在浪漫乐派、民族乐派中也是很重视“线”的表现力，但西方音乐中的“线”与中国音乐中的“线”在形态及时空境方面是有差异的（在后面章节将涉及这种差异）。中国音乐“线”的表现力其审美价值是很高的，必须有一定民族文化心理修养的人才能领悟。比如中国古琴音乐，则要对中国书法、绘画、诗、文学、哲学有所理解才能达到很高的意境。当然我们并不能抛弃音乐色彩的重要性去谈线条，中国音乐今后也应将象中国画一样“不但须恢复我国传统运笔线纹之美及其伟大的表现力，尤当倾心注目于彩色流韵的真景，创造浓丽清新的色相世界。”[24]

作为伟大哲人的黑格尔，由于历史时空的限制，“他把中国艺术中无空间透视和准确的比例说成是艺术落后的标志，而不懂得中国、日本及东方其他各国的艺术有不同于西方的美学价

值。”[25]黑格尔在音乐美学上的观点与绘画一样，他说：“音乐不能让时间处在这种无定性的状态，而是必须对它加以确定，给它一种尺度，按照这种尺度的规律调整它的流转。”“音乐和建筑最相近，因为象建筑一样，音乐把它的创造性放在比例的牢固基础和结构上。”[26]黑格尔的这些看法只能作为他对欧洲音乐所作的一番解释。

关于中西方的时间空间意识的不同，在其他艺术方面也显示出来。中国戏剧的舞台布景常以空白，西洋歌剧则以实景。中国戏剧也从来没有过象欧洲“三一律”(时间、地点、情节)的历程，它是超时空的。中国语言文字在时态方面也并没有像西方那样严格多样，这使“中国古典诗有一种圆融浑成，无始无终，无涯无际，超乎时空”。[27]

四、音乐、绘画与物理时空观之比较

20 世纪初以相对论为首的物理学革命，对 20 世纪现代自然科学及其发展以深刻的影响。这次革命，也大大变革了人们的世界观，其中包括时空观。* 在两千年中欧几里德几何被当作空间的真

---

* 牛顿认为空间是绝对的，就好象是一种无限大的“容器”，它是分布物体和发生事件的场所。绝对空间本身不依赖于容器里的实物，也不依赖于这些实物的运动，要是能把所有物体都从“容器”里取出，空间丝毫不会因此发生变化。它就像一只倒出所有东西后的空箱子那样，仍然保持不变，这样的空间，也正是希腊几何学家欧几里德(公元前 330—公元前 275)所想象的，人们就把它叫做欧几里德空间。《宏观、宇观和微观》夏宗经编著

实性质。* 相对论使科学家和哲学家认识到，几何学并不是自然固有的，而是人们头脑中的产物，这一观点也开始冲击到西方音乐、绘画的时空观。“像近代物理学重新估价时间空间一样，绘画的空间概念、形式概念以及调性都被推翻了。”“印象主义代表着几何学构成的绘画空间的解体的第一阶段。”(28) 另一方面，西方某些物理学家也发现“东方哲学的经验所导致的空间和时间概念的深化，在许多方面与以相对论为代表的现代物理学中的概念是类似的”。(29) 有的西方物理学家把物理学中的“场”、“能量”等概念同老子哲学中的“道”的概念进行比较研究。文化的差异可以集中反映到哲学（世界观）之上，而证实这种差异的只能是自然科学。中国音乐绘画与西方音乐绘画在时空观的差异，以及中国音乐绘画时空观反映到中国哲学与相对论中的联系，使我们不得不对中西方音乐绘画的时空观，甚至整个体系的价值作出新的估计。

在现代物理学中“场”的概念与中国哲学中一重要概念“道”或“气”类似。先秦哲学家宋钘、伊文认为“道”就是“气”（“气”通常指一种极细微的物质，是构成万物的本源。“场”即相互作用场，是物质存在的两种基本形态之一〔另一形态是实物〕，存在于整个空间。例如电磁场、引力场等）。在中国音乐、绘画、书法中均与“气”这一

---

* 牛顿说：“绝对的空间，就其本质而言，是与外界任何事物无关而永远是相同和不动的。”“绝对的、真正的和数学的时间自身在流逝着，而且由于本性而在均匀地、与任何其他外界事物无关地流逝着”。牛顿把时间和空间看成是脱离物质运动而独立存在的框架。爱因斯坦广义相对论证明了“一无所有的空间，亦即没有场的空间，是不存在的，空时是不能独立存在的，只能做为场的结构性质存在。”《科学技术史讲义》清华大学出版社

概念有着重要联系。如音乐的表现，则要求“合生气之和，道五常之行，使之阳而不散，阴而不密，刚气不怒，柔气不慑，四畅于中而发作于外，皆安其位而不相夺也”。（意即：合乎“生气”的调和，体现“五常”的关系，使得气质属“阳”的人不散漫，气质属“阴”的人不保守，气质刚强的人不粗暴，气质柔和的人不畏缩，阴、阳、刚、柔四种气质畅通地交流在人的内部，同时表现在外部，都有适当的关系，互相补充而不互相克制。）[(30)] 中国医学认为人体的“气”又是受心理、环境影响的，如：怒则气上，喜则气缓，悲则气消，恐则气下，惊则气乱，思则气结。在中国绘画书法中“气韵”就是“作者作画当时的胸中之‘气’，通过使腕、操笔的动作结果而体现之于相应的各种点划‘笔迹’。”[(31)] 这种“气韵”的体现受其人心理状态——“内心思维与情绪状态”，“内心思潮之起伏和情绪波动状态，”“神经震荡和心灵波动”的影响。而这种绘画书法的点划与中国音乐中单音的“吟、猱、绰、注”的形态（即“音腔”）类似*。它同样要求通过演奏者的个性心理（包括文化心理修养）过程表现出来，“左手吟、猱、绰、注，右手轻重，疾徐更有一般难说，其人须读书。”正如“古人每谓欲求书画之笔墨‘气韵生动’不可不首重‘养气’，而‘养气’必当‘修心’，‘修心’则在‘为学’”。[(32)] 中国音乐、绘画、书法的点划“笔迹”的一致性，不仅表现在这种“气”与心理的活动状态，而且表现在它们形态上的时空一体：一方面时间受“气韵”（即“气”受心理状

---

* “一个音腔相当于书法中的‘一笔’；每一笔或先顿后提，或先提后顿，或两头顿中间提，或两头提中间顿，或刚、或柔、或滑、或涩、或洪、或细……虚、实、刚、柔、轻、重、滑、涩、洪、细等等是一个道理。”《音腔论》沈洽

态与物质结合)的支配;另一方面时间可以决定"气韵"的空间形态(这种空间形态包括力度:强弱运动;色和音色:虚实、浓淡运动;质:点划曲线、音高曲线。三者之间也是互相联系、影响),即"笔下"点划时间的快慢决定运动的迅、猛、舒、缓等等(音乐"点划"的空间则要想象用"语图仪"表示出来)。"气韵"中的运动直接构成它的时空,这种"气韵"与"场"概念中"电磁场"相类似*。在西方音乐、绘画中的"点划"的运动,并无相应的"气韵"形态,如"点"为单音,"划"为线(两"点"成一线),它们在时空关系上并不互相影响,一方面时间是按严格的尺度、时值规定的,单音(或音与音的时间连接)的运动并不改变时间,时间也不改变单音的"空间形态"(每一音高都有固定振动标准,如标准A音振动435次)。音高是定量的,无"音腔"形态。它的时空构成便不依据"气韵"或"气"。即"电磁场"或"场",而作为"场"这一重要概念对于区别经典物理学时空观与相对论时空观有重要意义。** 对于中国绘画的空间构成,美学家宗白华曾谈到:"中国绘画空间的构成不依据算学、而依据动力

---

* 电磁场:相互依存的电场和磁场的总称。电场随时间变化时产生磁场,磁场随时间变化时,又产生电场,两者互为因果,形成是磁场。变化的电场可能是由于变速运动的带电粒子所引起;变化的磁场可能是由于强弱在变化的电流所引起;某处的电场或磁场一有变化,不论什么原因,这种变化就不能局限在一处,总是以光速向四周传播,形成电磁波。见《辞海》,上海辞书出版社

** 按照经典力学以及按照狭义相对论,空间(空时)的存在不依赖于物质或场。为了能够描述充满空间并依赖于坐标的东西,必须首先设想空时或惯性系连同其度规性质是已经存在的,否则,对于"充满空间的东西"的描述就没有意义。而根据相对论,与依赖于坐标的"充满空间的东西"相对立的空间是不能脱离此种"充满空间的东西"而独立存在的。《狭义与广义相对论浅说》A.爱因斯坦著,杨润殷译

学。清代画家华琳名之曰‘推’……。‘推’是由线纹的力的方向及组织引动吾人空间深远平之感人，不由几何形线的静的透视的秩序，而由生动线条的节奏趋势以引起吾人空间感，我名之为力线律动所构成的空间境，如现代物理学所说的电磁野。”[33]（电磁野系日文译名，即电磁场）。这里所说的“生动线条的节奏趋势”正是类似“气韵”的形态。中国音乐的时空境也正是由此种“线纹的力”所构成、“它不依据算学”。不像西方音乐（多声）按定量记谱所形成的“几何形线的静的”秩序。爱因斯坦说过：广义相对论的时空连续区不是欧几里得连续区，它“不可能用等长的杆构成一个笛卡儿坐标系一样，在这里也不可能用钢体和钟建立一个系统（参考物体），使量杆和钟在相互作好刚性安排的情况下可用以直接指示位置和时间。”[34]“这里的“位置和时间”正像复调、多声在五线谱（定量记谱）上的“几何”坐标系上的音程的纵横度数关系和音程之间的时值关系，它是用“钢体”和“钟”建立的一个系统。作为记谱法它是基本反映音乐的时空性质的“空间形式”，西方定量记谱法（五线谱）的出现完善，使多声部音乐发展在“空间”需要的“钢体”和“钟”的系统完善，但它抛弃了“场”的观念，留下了“实物”将它装入“容器”之中，建立了音乐的“建筑学”。中国音乐记谱法发展缓慢（古琴简字谱，工尺谱），并且几乎无“数理”观念，直到简谱的传入及广泛使用，西方乐理音符时值、节拍等观念才被采用，在多声的发展方面比起西方的多声音乐则十分“简陋”，以致某些按西方观念来衡量中国音乐、绘画的人则认为，中国人没有“听觉的空间观念”，“听觉的时间观念”，在美术方面没有“视觉的空间观念”。但像中

国古琴简字谱记谱，时空融为一体，加上与演奏者个性心理的联系，不可分开。它保留了“场”的观念，让时空只是作为“场”的结构性质而存在，发展了独特的“线性”，构成独特的时空境，保存了音乐的“书法”的“生动气韵”。

从对“场”的另外一种角度的意义来讲——西方当代美学重要流派之一的完型心理学家认为，“人就是一个‘场’，‘知觉’也是一个‘场’。”(35)西方传统音乐、绘画放弃了“知觉”对其“点划”时空形态的支配。“知觉”只是作为一种辅助性的概念“乐感”（“在经典物理学中，场的概念是在物质被看作连续体的情况中作为一种辅助性概念出现的”(36)，而这种“乐感”并不改变时值、音高、对位的基本性质；而中国传统音乐、绘画却保持了“心灵”，“知觉”对“点划”的时空形态的直接“映射”，去构成时空，这种“点划”保持了与“知觉”的统一（就象相对论中“场”与“实物”是统一的，力和物质是统一的）。这些差异与中西方整个传统文化心理状态的差异有直接关系。

如何评价中西音乐绘画时空观的差异呢？这要看选择什么立足点。从历史的观点来看，中西音乐绘画时空观代表着不同的价值体系。但如果我们提出：中国音乐绘画时空观及体系在未来的人类音乐绘画发展潮流中将会占有怎样的地位？西方现代音乐（及现代记谱法）绘画在对其传统进行的“革命”，他们（欧洲）在思考，在探索、寻求，在做些什么？要回答这些问题，就要寻找一种立足点和高度——即现代自然科学和哲学，因为科学和哲学决定着文化发展的方向。

五、音乐与哲学之比较

音乐美学:音乐的价值和内涵的哲学。(Aesthetics of music: The philosophy of the meaning and Value of music)。中西哲学各自自成体系。从西方第一个哲学家泰勒斯(也是几何学家)至笛卡尔到黑格尔,都重视客体的逻辑分析和外化的实验,他们将"思想亦游泳于清明的逻辑与几何学中。"[37]中国哲学从第一部《易经》的"阴阳"思辨开始到王夫之(1619—1692)发展到一个"推故而别致其新"的最高阶段。他们将思想游于思辨的、"天地之化,人物之生,皆具阴阳二气"的宇宙中。他们把人、自然、社会看作一个整体。对于社会:"阴阳和,百姓安"(《定贤篇》),对于自然:"阴阳和则万物育"(《宣汉篇》王充),而中医的辨证施治就是建立在人体生理的阴阳学说之上。西方逻辑认识论的建立是直接以"几何学可以作为一个演绎系统构造起来,在那个系统里每一个定理都是从一组公理严密的推导出来的。"[38]李约瑟曾经把"墨经"中有关的几何意义和欧氏几何原本作了对比,发现欧氏书中的许多定义和定理与"墨经"中的表述非常相似。但不幸的是,中国几何学中构造性理论体系尚未确定就夭折了。而有学者认为"几何代数化"和"代数几何化"是概括古代中国和古希腊数学体系的主要特征。[39]

欧洲人在艺术方面含有的数理观念可以追溯到他们的祖先希腊人毕达哥拉斯学派。"数的原则是一切事物的原则。""整个天体就是一种和谐和一种数。""美是和谐与比例"。"〔艺术作品的〕成功要依靠许多数的关系,而任何一个细节都是有意义的。"[40]这些

对后来西方艺术(音乐、建筑、雕刻、绘画等)都产生了影响。在与毕达哥拉斯同时期的中国老子道家哲学都是以自然来作为事物原则的依据,老子说:"人法地,地法天,天法道,道法自然。"儒家也有依附"天命"的思想(虽然儒家的"天"与道家的"天"含义不一样)。"凡乐天地之和,阴阳之调也"(《吕氏春秋》)。"易曰:阴阳不测为之神。又曰:神也者,妙万物而为言者也。孟子曰:大而化之之谓圣、圣而不可知之之谓神。""夫阴阳不测,不离乎阴阳也,妙万物而言,不离乎万物也;圣不可知,不离乎充实光辉也。然而曰圣,曰神,曰妙者,使人不滞于迹,即所知见以想见所不可知见也。学术文章,有神妙之境焉。"[41]这些也反映了中国哲学主体直悟、炫密思辩的特点。

西方人获得了数理的智慧以及逻辑认识论,他们对自然总是采取进取反抗的态度。"他们好象始终在与自然搏斗,要求一种显然凌驾于整个自然之上的命运。""中国哲学和公众思想对自然的态度在通常意义上与西方不大相同,自然很难说是什么对抗、斗争,或者征服的对象。"[42]"天人合一"的思想自然影响到中国传统音乐的表现意义及方式。这里听不到像西方交响乐(奏鸣曲式)所要表现的那种主题的对立和命运对自然的冲击、搏斗,音乐与人的精神已融化于自然。那《流水》"逝派"清丽平静,"蜀派"则波涛澎湃,气势雄伟;那《梅花三弄》中傲霜高洁品格的梅花;《阳春白雪》中冬去春来,大地复苏,万物向荣,生机勃勃。如《周易》所说:"天行健、君子以自强不息。"就像中国画家画山画水,不但要画出他的形体,而且要画出他的内心、精神、力量。既要画出他的痛苦,也要

画出他的梦想。这种精神与自然融合的意境与西方印象派德彪西《大海》所表现的意境都还有不同。“我们中国人抚爱万物，与万物同其节奏；静而与阴同德，动而与阳同波（庄子语）。我们宇宙既是一阴一阳，一虚一实的生命节奏，所以它根本上是虚灵的时空合一体，是流荡着的生动气韵。”(43) 在园林建筑方面“摹仿自然山水的造园方法是我国古代造园的主要方法”。(44)“西方文学的最高意境，往往是宗教或神话的，其主题，往往是人与神的冲突。”“中国文学的最高境界，往往是人和自然的默契（潜陶），更常见的是人间的主题。”(45) 作为音乐内涵的哲学来讲，如果说欧洲音乐最高形式交响音乐包含着一种进取、奋斗的精神和理性的思考，而中国音乐所包含的则是一种伟大的人伦美和心灵智慧的力量。

六、中西音乐各自的主流

中国音乐的主流是什么？简单的说：中国音乐是以“线性”为主要表现手段（与中国绘画、书法同）。“线的艺术”也是中国美学特征的重要方面。而西方音乐相对来说则是以多声（和声、复调、织体）为主要表现手段，倾向于“几何化”“立体化”（与西洋绘画、雕塑同）。作为中国音乐“线性”所包含的具体特征可包括以下几点：

1. 首先，这种以旋律为主要表现手段的“线性”中包含了“音腔”的运动，所以它明显区别于欧洲音乐历史上“单音音乐表现体制”的概念。《音腔论》为中国音乐的“线性”写法理论奠定了基础。

2. 这种音乐“线性”，可以不受“音乐均分律动（以及二分性）时间的约束。”（《音腔论》）

3. 它的音乐"节拍"观念——板眼不一定是建立在强弱周期律动上的，而是以音乐的句式，句逗的"意"和"情"为律动的，演奏者有其主观创造作用，采用定性记谱法。

4. 它与中国语言的"线性"与"发声"有直接关系。

相对于中国音乐的主要表现手段来讲，西方音乐主要表现手段"多声"所包含的具体特征也可以包括以下几点：

1. 首先，这种多声为主要表现手段的音乐中包含了和声、复调、织体的运动。欧洲音乐各乐派的发展和区别则主要体现在多声（和声、复调、织体）的形态与写法方面。

2. 这种音乐的"几何化"、"立体化"导致了音乐"受均分律动（以及二分性）"时间的约束，即使在复杂的混合拍子中。

3. 它的音乐节拍观念是建立在强弱周期律动上的，多声部（包括旋律部分）中各声部必须按严格规定统一的时间（"钟"）、时值演奏，采用定量记谱法。

作为中国音乐的"线性"与西方音乐的"线性"（旋律），作为主流在"线性"的形态和时空境方面与西方音乐"线性"的形态和时空境是有所区别的。虽然康德具有"线条是真正的美"这一看法，但康德是一个先验的绝对时空论者，他所说的"线条"或许是由"几何形线的静的秩序"的那种"线条"，而中国美学中的"线性"则是"气韵生动"的那种"线条"，"为力线律动所构成"时空境的那种"线性"为代表，这种"力线律动"典型体现在中国音乐的各种板式体、中国绘画的写意画、书法的草书中。

从时间与空间在数学上的同一性来看，欧洲文艺复兴时期 Fil-

ippo Brunelleschi (1377—1446)就开始研究透视法。把透视法的数学原理以相当完整的形式陈述出来的画家是 Piero della Francesca(约 1410—1492),从 16 世纪起,透视法的数学原理就在绘画学校里按这些大师们写下的原理讲授。[46]欧洲的有量记谱法在 15 世纪中叶到 16 世纪末逐渐形成,被称之为"古典有量记谱法"(Classical mensural notation)开始接近现代音符(五线谱)之面貌。中国绘画继 4 世纪画家顾恺之以后,5 世纪谢赫在《古画品录》中提出的六法(并提出"气韵生动"是六法中最重要的"一法")作为中国画学上较早的较有系统的绘画要旨,一直影响到现在。中国古琴减字谱自隋唐以后一直到现在,仍保持着它音乐的古老"信息"表达方式和风貌,工尺谱也从隋唐开始到北宋时完善,一直应用到本世纪初叶。音乐绘画都没有走向定量几何的方向,它们时间和空间的组合系统与欧洲音乐、绘画不一样。中西各有取舍,也表明了中西音乐文化发展的不同方向。欧洲音乐从古典主义、浪漫主义以后,在 19 世纪末叶,"像近代物理学重新估价时间空间一样,绘画的空间概念、形式概念以及调性的概念被推翻了……印象主义代表着几何学构成的绘画空间的解体的第一阶段。"作为音乐的印象主义在音乐时间上也出现了:自由节奏,小节线的疏忽或不正常,以及结构的散漫,但由于欧洲传统音乐体系的结构"守恒"作用,以及随后出现的表现主义、新古典主义、十二音体系,序列音乐,在时空观上并没有本质的改变。实际上仍然继承着传统音乐和声,复调的某些"数学"、"几何"技术原则,更趋向前,进一步复杂化、扩展化,使欧洲音乐体系发展到一个"终极"。卡黑尔"他认为

整个作曲工作都能建立在几何图形结构的作业上。"其他艺术，像建筑上的风格派与构成派"他们认为最好的艺术就是基本几何形象的组合和构图。"[47]抽象主义画派康定斯基则毫不犹豫地采用了音乐的类推："伟大的造型艺术作品是交响乐曲，其中旋律的因素具有一种稀少和附属的作用，主要因素有各个部分的平衡和系统的安排。"[48]对自欧洲传统音乐体系提出完全否定的，如：微分音音乐、偶然音乐、噪音音乐，则想打破音乐的"节奏"(严格定量的数学时间关系)，甚至从自然音响中去探求新的东西。但他们没能找到生命节奏的"气韵"，有些则走向异端。"现代音乐的问题不是一个采用不协和音、古怪的旋律或奇特的音响问题，而是一个哲学问题。"[49]这些就像欧洲哲学的思考方式一样，使音乐哲学思想以否定之否定的方式向前推进。

中国音乐、绘画、书法，他们都一直牢牢地把握住自然、生活，将人的精神生命节奏融合于自然，欲意无穷，那倾心意炼的"神韵"渗透民族的整个文化身躯，形成自己的"文化血统"。而欧洲在走过这一段历程反省时意识到，在 19 世纪末以前，欧洲人用焦点透视法则来衡量中国绘画，认为中国绘画中的散点透视是不科学的观点是站不住脚的。同样"19、20 世纪中，有不少老练的作曲家，厌倦了那置人于死地的不人道的规范化，一次又一次地设法找回自然的原始纯正美。"他们到民间中去寻找自然生命的节奏，像那"山上孤独的牧羊人的狂想式的曲调绝不是混乱，也没有缺陷……它们气势辽阔，往往还有长长的休止符和延长符号，仿佛敢向时间的流逝挑战，一动不动地飘悬在半空中。"[50]其实西方人正在摸索的

某些东西，东方人早已提炼到炉火纯青的境地。但东方并没有建立相对完整的音乐理论体系，一方面由于历史背景与进程的关系，另一方面也缺乏数理科学的精神以及抽象理论的研究。中国音乐经过千百年的发展，器乐以古琴、琵琶，戏曲以京剧，说唱以弹词（还有歌舞、器乐合奏、民歌）等为代表，它的发展并不以哲学的否定之否定为推动力。中国音乐千百年来流派繁复纵生不断，在古琴、琵琶乐谱以及板式、曲牌体等音乐基础上的不断演变（如《胡笳十八拍》、《广陵散》演变达千年之久），同一曲可以有不同版本和演奏流派。音乐、绘画以其艺术家自身的特点给以无限发挥，就像中国古代哲学观念的发展一样，“结果千百年来注诂译释从未间断。”[(51)]

作为音乐美学的象征之一，“音乐是流动的建筑，建筑是凝固的音乐”可以用来作为西方传统音乐审美的主要象征，因为西方传统音乐中传统功能和声体系就像希腊、雅典建筑的柱式一样，构成音乐“建筑”（曲式）的支撑，以及它的“几何化”，“立体化”，在人类艺术史上留下了丰碑。而“音乐是流动的书法，书法是生命的音乐”则可以代表中国传统音乐的象征，因为书法是以其独特的线性艺术与中国音乐一样，构成它独特的时空观，而屹立于世界艺术之林。

结语

作为比较音乐学，它不但要比较研究不同国家（民族）音乐的异同，而且要比较其音乐与文化背景（如语言、哲学、自然科学等）

之间的关系,形成“整体”、“系统”的比较(因此它不同于一般的比较方法),才能提高对一个民族音乐文化整体的认识水平。对于中西方几千年的传统音乐文化,也必须随着“系统”(整体性和综合性)的比较的深入才能有所认识。作为早期比较音乐学和孔斯特的民族音乐学并没有找到这种比较的“重心”,所以没有形成东西方音乐文化以及中西方音乐文化相对价值的比较研究(这其中包括对东方音乐文化的认识角度和历史局限的原因),而某些学者也采用西方传统音乐作为“时代科学”、“唯一科学的体系”观念来比较评价中国传统音乐文化及东方传统音乐文化,为此,我们还必须从各个角度比较、清理东西方以及中西方音乐文化的价值观念。随着 20 世纪比较文学、比较哲学、比较文化学关于东西方、中西方文化研究的进展,“欧洲中心论”在理论上已被消除。根据国际比较音乐研究所在 1965 年与 1967 年举行的两次会议论题“传统音乐中的艺术价值”、“传统音乐引起的广阔兴趣”(52) 以及会议中的报告题目来看,比较音乐研究与早期相比也有较大突破。西方传统音乐体系的建立是在近代科学兴起的同时建立起来的,它的建立给西洋音乐的发展起到了指导性的作用,所以也显示了强大的生命力,影响到世界音乐文化。中国音乐自身的特色与六千年形成的文化融为一体,它所处的世界地位是其他任何民族音乐都不能替代的,但它还没有形成完整的音乐科学体系。如果进一步比较音乐与科学的关系,中国音乐与科学的关系远不如欧洲音乐近几百年与科学结合的关系密切。这与我们长期以来科学技术水平落后背景也有很大关系(有学者认为落后表现在三个方面:1. 没有建立

起系统的科学的实验研究方法；2. 缺乏理论思维；3. 哲学与科学技术脱节）。由于音乐的物理属性，则必须研究它的物理、心理、生理、数学等基础，而这也是西方音乐体系建立的重要因素。文明必须是科学与文化的结合和创造。科学也需要文化的润泽。从当今国际学术的发展来看，在文化研究方面西方又重新转向东方。国外有的科学家指出，现代科学，特别是现代物理学的发展，正显示着东西方两种不同传统的思想和文化汇合，现代科学在世界观上正向着东方哲学进行某种复归。[53]西方现代自然科学的发展以及对传统科学提出的某些否定，自然涉及到传统文化方面，如哲学、音乐等，对传统音乐也提出了挑战，如时空观问题。而中国音乐（像中国哲学、中国医学一样）如何与现代科学和科学方法论结合，创建自己的体系，在民族经济加入世界经济行列的同时，中国音乐以何种姿态加入世界音乐文化的行列，这也是中国音乐面临的一大挑战。

在当今比较文学的研究中，中西领域研究已经是一个十分引人注目的领域了。美国哈佛大学比较文学系主任克迪·格伦说过："在某种意义上讲，东西方比较研究正在或将要成为高潮，这些年来西方开展的比较研究，只是为此而作的一个准备。我认为，只有当世界把中国和欧美这两种伟大的文学结合起来理解和思考的时候，我们才能充分面对文学的重大理论问题。"[54]同样，只有当世界把东方民族和西方民族的音乐和各自伟大的民族文化和精神结合起来理解和思考的时候，我们才能充分面对音乐的重大理论问题。

注释

(1)〔瑞士〕皮亚杰.结构主义.商务印书馆,1984.

(2)《1812 序曲》由柴可夫斯基作曲,写于 1880 年。

(3)《十面埋伏》曲谱最早见于 1819 年的《华秋苹琵琶谱》上卷。本文根据上海文艺出版社出版的《琵琶独奏曲集》(二)中《十面埋伏》,由沈浩初传谱、林石诚整理。

(4)高厚永著,江苏人民出版社,1981。

(5)叶栋编著,上海文艺出版社,1983。

(6)李民雄编著,上海音乐学院民族音乐理论教研组印,1982.5。

(7)李西安、军驰编著,人民音乐出版社,1985。

(8)三段论:由一个共同概念联系着的两个前提推出结论的演绎推理,由大前提、小前提、结论组成。由亚里士多德创立。

(9)〔苏〕阿·谢·阿赫曼诺夫.亚里士多德逻辑学说。

(10)〔美〕爱德华·鲁斯坦.数学与音乐.国外音乐资料第 26 辑。

(11)(42)(51)金岳霖.中国哲学.朱小丰、冯永宽译.四川省社会科学院哲学所印

(12)杨荫浏.中国音乐史稿

(13)姜今.画境

(14)沈洽.音腔论.中央音乐学院学报,1982(4)。

(15)〔美〕周文中.亚洲音乐与西方作品.音乐译文,1984(4)。

(16)王力.汉语音韵学

(17)刘志明.西洋音乐史与风格。

(18)杨荫浏. 语言音乐学初探。

(19)吴祖强. 曲式与作品分析。

(20)阎国忠. 古希腊罗马美学,北京大学出版社。

(21)沈尹默. 书法论丛。

(22)《中国古代乐论选辑》“弹琴杂说”

(23)《美学与艺术讲演录》“关于中国美学史的几个问题”

(24)(33)(37)(43)宗白华. 美学散步。

(25)邵大箴. 传统美术与现代派。

(26)黑格尔. 美学。

(27)(45)中国社会科学院文学研究所科研处编选. 比较文学论文选集。

(28)(49)保罗·亨利·朗格. 十九世纪西方音乐文化史。

(29)灌耕编译. 现代物理学与东方神秘主义。

(30)吉联抗译注. 乐记“乐言篇”。

(31)(32)洪毅然. “气韵”新解. 美学,(4). 上海文艺出版社。

(34)(36)A. 爱因斯坦. 狭义与广义相对论浅说. 杨润殷译。

(35)朱狄. 当代西方美学。

(38)〔德〕赖欣巴哈. 科学哲学的兴起。

(39)中西数学体系比较研究. 自然辩证法,1984(4)。

(40)商务印书馆,西方美学家论和美感。

(41)章学诚. 中国美学史资料(下)“神妙”。

(44)中国建筑史,中国建筑工业出版社。

(46)〔美〕M. 克莱因. 古今数学思想。

(47)外国近现代建筑史,中国建筑工业出版社。

(48)〔英〕赫伯特·里德.现代绘画简史。

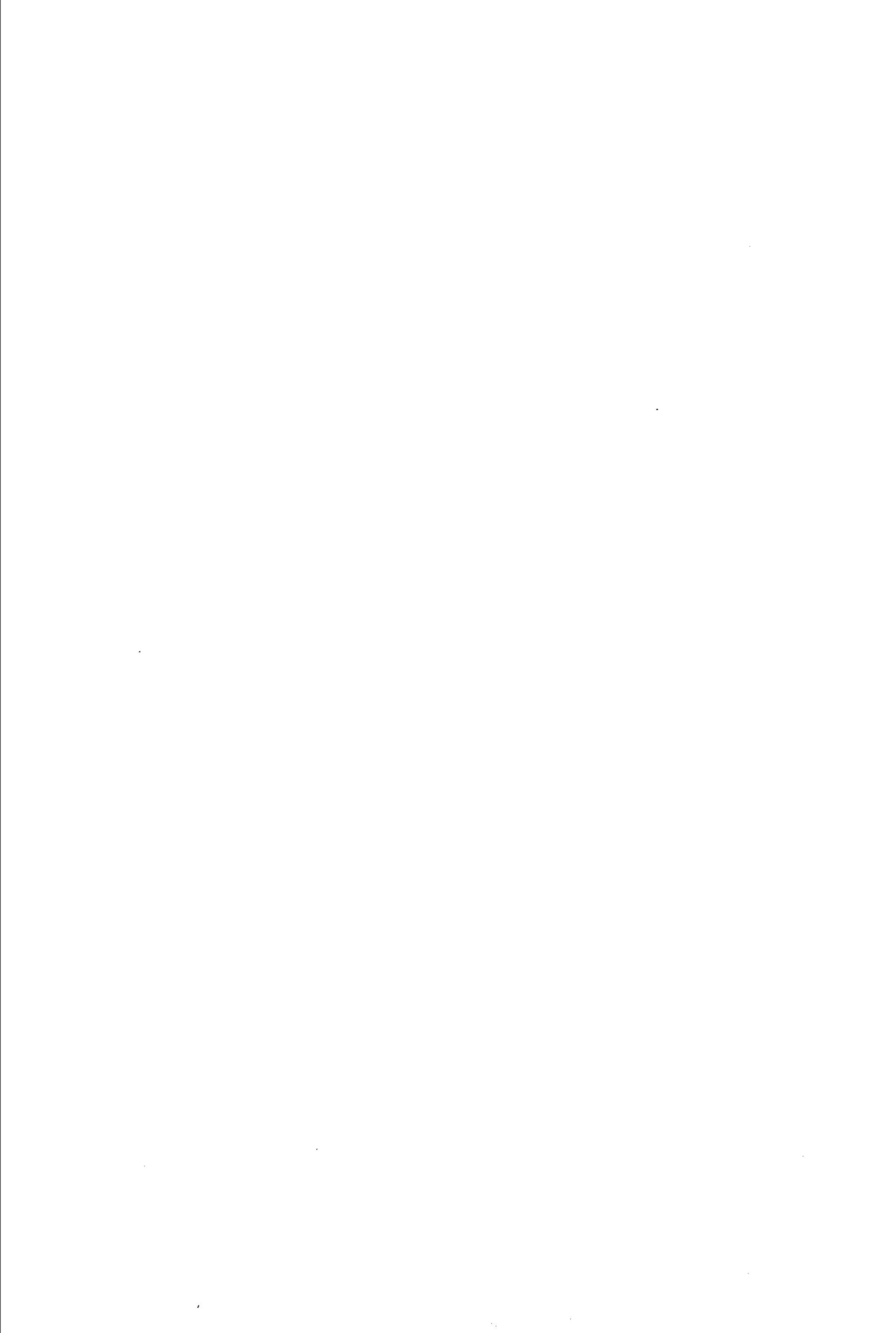
(50)〔德〕库尔特·萨克斯.节奏与速度的基本原理。

(52)英国《1900 年—1975 年国际音乐学会议报告指南》,1979

(53)比较哲学.见:学术界动态,1984(12)。

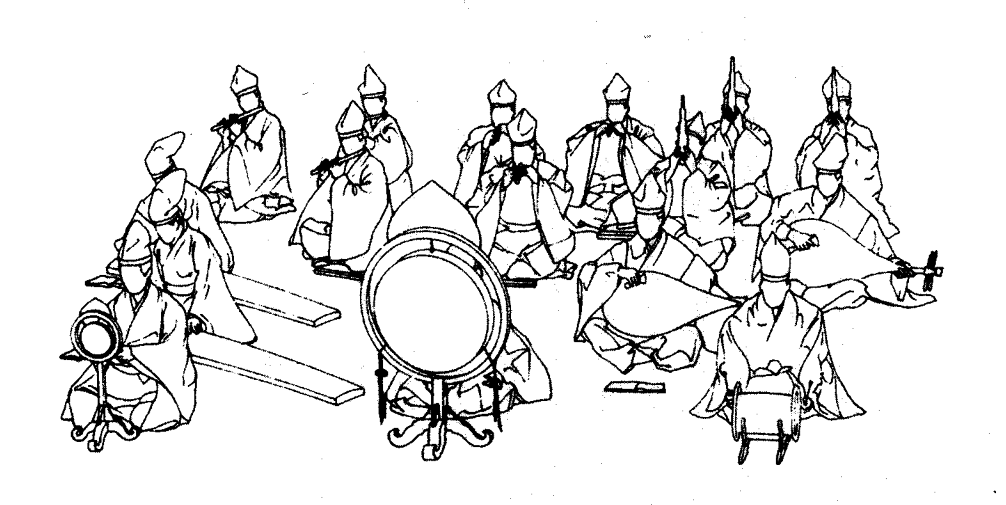
(54)见:国外社会科学,1982(1)。

(原文刊载于《音乐探索》1985 年 4 期)



第二章

音乐人类学视角的比较





第二章　音乐人类学视角的比较

音乐的直系演化与多系演化的思考

19世纪文化人类学中的直系演化理论认为：文化演化的过程和方式是可以预定的，而且不会有多大差异，因为受着人性的自然逻辑和智力的必然限度的制约。人类社会的制度次第演化，序列一致，举世皆然，即使有人种和语言的表面差异，但因为人类的通性而保持着直系演化。这种经典的理论取向企图把某些特殊的文化置于演化阶梯的梯阶上，它认为各民族的文化发展道路是一样的，只承认这种发展有阶段的差别。[1]

一、音乐直系演化的文化人类学及哲学批判

在东西方音乐文化的历史比较中，有一种将西方音乐表现形式分别归属于单音表现体制和复音表现体制的理论，并预定了“民族的单音表现体制向复音体制靠的科学结果最终是西方现存的一套，民族的单音表现体制向复音表现体制靠的艺术结果势必以牺

牲民族音乐原有的特色为代价。”[2]应用单音体制和复音体制的概念简单地去替代音乐表现形式，并将它们运用到音乐历史演进的范畴，自然就把中国传统音乐演化置于西方音乐文化演化的阶梯的梯阶上，这与直系演化理论具有同样的思想基础，因此称这种理论为音乐直系演化。持这种理论的依据是：应用于西方音乐复音音乐表现体制代表着先进的音乐表现科学技术，而非民族性范畴，是音乐整体表现力发展的必然归宿，那么在这个意义上（即表现体制作为问题的基础上），‘谁化谁’的命题便没有了存在的可能，因为一方化另一方（即先进化落后）是必然，而不是偶然，更不是盖然。”[3]

20世纪文化人类学、哲学研究的进展，为音乐文化历史演化提供了新的认识基础。首先：(1)单音（表现形式）或单音表现体制是西方音乐划分多声发展历史阶段的概念，将这种概念来概括其他音乐文化历史的阶段，就忽视和割断了另一种文明的历史发展意义。正如在文化人类学的研究中，如果将“中世纪”和“自然经济”都根置于全部现代文明的背景之中，将近东、中国、日本等一些地方都称为“中世纪”，把它夸大为世界范围的普遍事实，显然是荒谬的，并且弄混了这些文明发展的历史进程[4]；(2)单音表现体制不是对中国传统音乐音响结构形态客观、全面的总结，使用这一概念即无视了中国以及东方音乐音响中单个音、打击乐声响等的高度变异性和普遍运用，并割裂了音乐表现形式中音乐行为方式（创作、传承、审美等）的重要意义；(3)音乐直系演化的研究缺乏跨文化比较研究的基础。简言之，比较必须构成整体模式，才能寻找对

应关系和对应点进行比较。正如当代比较哲学、比较美学家埃利奥特·多伊奇所说：判断某类西方艺术（如一首莫扎特的协奏曲）优于或劣于某类东方艺术（如一首印度拉格）时，这种判断是企图预先假定有可能制定一个其本身脱离文化条件和文化制约的审美判断标准[5]；(4)西方复合表现体制代表着先进的音乐表现科学技术，这一观点是以西方传统科学、哲学和本身历史发展为参照的。如果我们改变参照系，从西方现代科学、哲学的角度来看，西方复音表现体制并非完全科学和十全十美，它存在不科学的方面：如绝对音乐时间（以标准时钟参照）以及绝对音高（标准音高空间）所包含的机械性因素（机械本体），这种音乐绝对时空观与牛顿绝对时空观是有所联系和相适应的，它与西方传统哲学集大成者黑格尔的“绝对理念”也是相适应的，然而这些观念在 20 世纪都出现了彻底的改变；(5)音乐直系演化是以 19 世纪科学观的认识为基础的，它认为科学是绝对客观的，不带有人的主观性，无民族性可言，甚至文化也无民族性。这些观念在 20 世纪遭到了一些科学家、学者的否定：认识不能脱离人的主观认识框架，科学包含了对客观规律的发现和人的创造性，自然科学在某种程度上带有民族特点，如中医、西医。李约瑟博士认为，只有西方文明才具有科学特性的传统观点肯定是站不住脚的。

二、东西方传统音乐属于平行的特殊演化

多系演化是斯图尔德教授（1953 年）提出的，他基于演化应有重要规律的假设，目的在于研究特殊演化中的平行现象。特殊演

化的观点认为“文化是沿其多元线发展的、族系的、分化、历史的过程以及特定文化适应性变异过程”。[6]多系演化令人置信地包括了文化进化的所有特殊趋势。中国的东方文化学者季羡林认为：在世界上延续时间长、没有中断过且真正形成独立体系的文化有四种（中国、印度、阿拉伯伊斯兰、西欧），东方文化占了三种。音乐是文化的部分，东西方传统音乐自然有着各自的源流和历史演进过程。东西方传统音乐的特殊演化的明显差异在于音乐类型的不同。音乐首先是由人的创造性活动构成的，东西方音乐经过长时期演变到近代，这种创造性活动（行为）方式形成了明显的分化和各自的特点。西方传统音乐创作开始形成了作曲与演奏、演唱（甚至表演）的分工、分离，其音乐流派的形成和繁衍主要依赖于作曲家，我们称此为分离型音乐类型。分离型以绝对时间、绝对音高空间为基础，建立了和声刚体（刚体在物理概念中指物体在振动中不发生变形，同样，和弦中乐音音高的振动频率不会变形），采用固定定量记谱的书写创作方式；同时，绝对时空限制了音乐演奏、演唱的直觉时空的选择，其演奏演唱基本属于再现性创造；东方传统音乐的创作保持和发展了“作曲”（与西方传统作曲概念有所不同）和演奏、演唱的合一，其音乐流派的形成和繁衍主要依赖于演奏家、演唱家个人和团体，我们称此为整体型音乐类型。整体型音乐类型保持了一定的相对时间（如印度拉格、阿拉伯木卡姆、中国联曲体、板式结构中散板的运用，不以绝对时间参照）与相对音高（单个音高、音色、时值、力度以及打击乐声响的高度变异性）直觉时空的传统，即演奏演唱的创造具有即兴性、直觉主观性，属于表现性创

造。音乐类型的不同,决定了音乐历史中音乐变异方式的不同。东方传统音乐如印度的拉格,阿拉伯的木卡姆、波斯的达斯特赫、中国的曲牌音乐都是代代相传不断积累发展变化的,这种变异方式可以称为“移步不换形”(黄翔鹏认为:中国传统音乐根据自己口传心授的规律,不以在乐谱中写定的形式而凝固,即不排除即兴性和流动发展的可能,以难以察觉的方式缓慢变化,称为“移步不换形”),这与东方重悟而不重形式的论证思维方式和主神似的心理特点有关。西方传统音乐的创作,不以前人的作品为母体来演变(如中国传统器乐音乐中,在同一曲上不同流派的演奏可以形成不同风格;同一曲调以不同板式变化作为一种音乐结构方式;曲牌与曲牌的曲调之间有许多历史渊源关系);重要的是曲式原则、对位原则、和声构成、旋律发展、主题动机构成原则,音乐流派的转变、发展,即音乐的变异方式更近于“否定之否定”,这与西方主形式论证的思维方式和主形似的心理特点有关。西方从传统音乐古典、浪漫到印象、新古典、表现主义,在作曲技术原则和美学哲学基础上正是以“否定之否定”方式前进的。分离型与整体型音乐类型的形成和发展是以各自文化的深层结构哲学、美学思想为基础的。以下将东方哲学(中国、印度、阿拉伯伊斯兰)大致相同的方面简略归纳与西方哲学相对比,作为音乐类型(音响结构行为模式)基础的深层结构对照(见下表):

	东方传统哲学与音乐	西方传统哲学与音乐
宇宙观自然观哲学方法	有机宇宙哲学，有机自然观，强调人与自然合一（主客体合一），强调直觉、直悟、整体、综合性思维方法，这就构成了整体型音乐类型的哲学基础，可称为有机音乐本体，音乐相对的时空观因素的存在，也可称为有机音乐观。	机械原子论、无机自然观，强调人与自然的分离（主客体分离），强调数理、几何、逻辑、理性、分析型思维方法，这就构成了分离型音乐类型的哲学基础，可称为机械音乐本体，音乐绝对时空观的意义，也可称机械音乐本体。
美学价值	强调“情感”（如中国“乐记”），强调“情味”（如印度“舞论”）音乐与个人道德修养、精神修炼的价值。音乐结构和单音的高度变异性与内心体验相联系，形成克己内省的审美方式。	强调理性（如黑格尔“美是理念的显现”），强调音乐与科学，宗教精神的价值。音乐结构和乐音的高度规范与外化的声学实验相联系，形成分析、外省的审美方式。
社会结构	农业社会：非标准化生产、非标准化音乐创作方式（包括演奏、演唱等），存在非统一的标准音高、音色、时间等。	传统工业社会：标准化生产标准化音乐创作（交响乐为标志）绝对统一的标准音高、音色时间等。

东西方传统哲学有机本体与机械本体在各自文化中的其他领域表现得也很明显，如中医对人体的认识、经络学说，中国的气功、印度的瑜伽，均以直觉、整体的方法形成的，而西医对人体的认识、解剖学，是以数理、几何分析的方法构成的；东方传统绘画、雕塑的

空间（中国的绘画六法，印度的绘画“六支”，主“神韵”与“情味”）与西方传统绘画、雕塑空间（几何透视结构）皆反映出有机本体与机械本体的特点。

三、音乐多系演化的理论意义

1. 音乐与社会环境的适应性

多系演化提出了解释特殊文化演化的一种机制——对特殊环境的适应性。按照此说，西方传统音乐是对传统工业社会、科学、哲学的适应和相互参照；东方传统音乐是对传统农业社会、科学、哲学的适应和参照。我们知道，“在特殊进化内部，有一个极限机制被称为‘稳定原理’它的出现是适应的最终产品。[7]随着现代科学、哲学和第三次浪潮的出现，新的观念、新的技术、新的结合深入人心，传统音乐无法适应社会的变化，由此转向新的变革。

2. 新的适应特点

依据“适应性”原理，音乐文化与所在社会环境状况是适应的。那么，中国与东方国家由农业社会向工业化方向发展，是否音乐文化自然也会以西方传统这种类型为模式转化呢？首先，应清楚地看到，19 世纪工业社会与文化的适应性和 20 世纪后现代工业社会环境的文化的适应特点是不相同的。19 世纪的西方工业化主要是以欧洲模式为典范的，音乐文化也同样。但是，进入现代工业社会，特别是进入后现代工业社会（本世纪 50 年代后），西方工业化、生产标准化都被打破，二战后国际经济、政治、文化环境的变化，工业技术的发展、信息革命给世界工业、经济、文化带来了多元化（也

改变了传统工业文化的一元论价值观),多元论价值观。仅从工业经济结构来讲,就有东欧式、苏联式、日本式、东南亚式、西欧式、美国式等。这与19世纪的"适应性"情况相比有了很大的不同。各种模式既要适应现代化的发展,又要考虑自身的历史、文化、地理等背景相结合,形成各自的特点,才能在世界背景中生存发展。同样,音乐文化的发展也是以多元论为标准的,没有绝对参照模式。当今,中国和东方社会面临着社会、经济、文化转型阶段,它们是一步一步跟着西方路子进入现代呢,还是综合吸收近代、现代、后现代以及各种模式的经验长处为参照借鉴呢?音乐直系演化在对社会类型认识上或许是以简单化一的思想为基础的:西方封建社会＝中国封建社会(＝东方封建社会),这就容易形成一种单一的世界音乐文化发展观:单音表现体制→复音表现体制。这也是受19世纪工业经济社会文化一元标准模式的理论影响的。

当今,西方社会正处于工业经济、文化艺术转型阶段。随着音乐文化的发展,西方复音表现体制不管从多声技术理论发展还是历史的过程概念性业已成为辉煌的过去,现在是需要寻找新的发展起点和理论支撑点的时候了。亨德米特指出了和声创新可能性的基本穷尽,美国音乐批评家普来曾兹则指出:奏鸣曲式已成为一种近二百年的历史传统遗产,它与当今后现代工业社会人们精神意识联系甚微,它已失去文化效度。[8]美国是进入后现代工业社会的先锋,其音乐哲学的发展,在音乐文化认同、音乐观、音乐教育、音乐行为模式方面都体现了向多元化方向的转型。

3. 怪圈

当代杰出画家埃舍尔的画中常常出现一种"怪圈"。如版画

《瀑布》中，画面上端的水明明一级一级地往下流，但最后却流到了上端的瀑布口，形成周而复始的“怪圈”，它完全改变了以绝对空间为基础的上下直线的绝对运动。历史的升沉起伏不乏有此种“怪圈”。继公元前“轴心时代”多种文明的兴起后（古希腊、印度、中国等文明兴盛的平行现象），当西方音乐进入中世纪教堂沉思时，东方音乐却以巴格达文明和唐代文明交相映辉；当西方音乐走出教堂进入工业文明时，东方音乐却固守着古代音乐方式的绵延和发展；20 世纪上半叶，中国开始接触学习西方音乐时，西方现代音乐艺术已经展开；当 80 年代中国重新打开窗口学习西方现代音乐及艺术时，西方业已进入后现代工业社会和后现代艺术时期。当音乐直系演化者相信东方乐器表现形式高于中国乐器，西方乐器标准化（如木管的波姆键式化，弹拨乐向键盘乐转化，机械键的安装）的演变是科学的进化，而不是乐器发展的分化时，西方已开始寻求新的乐器制造，寻求新的乐器声源，实验主义音乐早已打开钢琴盖，把手指重新触向琴弦，也不时用手敲打大、小提琴的背板；当中国极力学习、应用西方分离型音乐类型时，西方后现代音乐却开始包容整体型音乐类型。此时，西方学者又为东方人提出了备忘录：世界大部分的人民正在借用西方文明，并且采用西方观念。当他们这样做的时候，正值西方人对自己失去信心的时候。[9] 面对音乐技术的发展和未来，西方对历史的回顾和反思不乏有各种看法。美国《音乐季刊》（1923 年 4 月）的一篇文章中引出：“（艺术）从不精致到精致，从自发到人工，从无知到理智，从神秘到科学；然而，我们在建立可能由于自身的重量而倒坍的机器，对于这种机器只有

未来才能作出最后的判断。目前的文明最终可能崩溃，以便让位一种新的文明，这种文明必须从原始状态再完成一次循环，但是，在推动循环的向前发展中带着过去所累积的意识。[10]这段话似乎也提出了一种“怪圈”——循环现象。对“怪圈”的思考，至少会使我们打破那种单一直线的音乐文化历史演化观，获得新的启迪。

4.“谁化谁”?

音乐直系演化不但提出了“谁化谁”，而且还提出了现成的依据：“欧洲各民族乐派的建立在表现体制上并非以本民族民间那一套作基础，而是用现代既成的复音音乐表现体制去‘化民族’”。当然，民族乐派的发展是一条不可否定的事实和道路，也为一些非欧洲音乐文化背景的国家提供了一种音乐文化变异发展的方式，但对于东方音乐文化发展来讲，它是否应该成为普遍接受的唯一的道路和真理？东方音乐几千年的发展对未来世界音乐的贡献仅仅就是依靠民族乐派的道路？音乐的民族特征能与音乐行为方式（创作、传承、审美等）和哲学传统割裂吗？东西方的音乐类型和变异方式本身包含了人类对音乐不同体验的发展智慧的自我开拓，只要东西方哲学、美学、艺术的历史发展存在，整体型与分离型两种音乐类型将永存下去，谁也化不了谁。同时，都得重新调整，相互吸收、融合，求得多样化发展，逐渐获得与社会、科学、哲学、艺术的变革的新适应和转化。西方后现代音乐艺术如：即兴音乐、偶然音乐、“活”的电子音乐，这些被称为“开放曲式”的形式，不同程度、层面的含有整体型音乐类型的意义，它们一方面基于将东方哲学纳入现代哲学、美学、艺术的框架，另一方面将其与反理性主义思

潮相结合。如现代反理性主义哲学先驱叔本华与东方哲学就有一定亲缘关系，他称《奥义书》是“我的生命与死亡的慰籍”，《奥义书》是他的哲学来源之一（《奥义书》为公元前七八世纪印度哲学书，书中论述宇宙及人的本性，倡导个人我与宇宙我的合一之说，是印度哲学和宗教思想的根源）。由此可以看到东方哲学所具有的永存意义，同时也启发我们东方传统音乐文化也是能够在现代社会（科学哲学等）环境中生存，并得到新的发展和适应的。对于持简单化一的音乐文化发展观将会带来的不幸，文化人类学家们已经注意到：“如果迅猛的变化一下子把传统全部涤荡掉，人类的文化将变得单一，单一将使人类毁灭，如果有一天人类的历史聚合成一种单一的文化和文明，那将预示着我们的灭亡”。[11]在东方或西方社会内部，我们看到的将会是音乐类型的多元发展，而不是一元的；是开放并存在的，不是封闭化一的。

5. 潜势

以下是文化人类学家用来说明进化潜势法则的一个例子：“有些阜有成就的人，通常不能连续成功于重大的发明创造，因为他们最终总是接受并适应了某种特殊的思想路线，而年轻人在某种意义上则是一般化的和不稳定的，他们具有‘落伍者的特权’，这种特权使他们得以吸收先辈成就中有益和先进部分，而并不理会或抛弃前辈工作中那许多无用的陈砖烂瓦。”[12]潜势法则似乎与中国的一句老话“后来者居上”的含义不谋而合。另外，历史学家普遍关切的被称为“文明的兴盛和衰落”的现象，也可很好地被用于证明进化潜势法则。潜势法则给我们提供了对未来音乐发展的一种新

的思考角度。首先,应该看清西方现代社会音乐文化、艺术转型(转向后现代工业社会和后现代艺术时期)的特征和优势,新的科学、哲学、艺术、美学等形成的文化发展价值取向,西方在音乐传播、信息流通、音乐教育、文化所持开放的活力、新的音乐科学的进展,如声学、电子音乐、音乐心理学、音乐民族学、现代意义的音乐治疗等等。另外,西方对东方音乐文化的重新认识和吸收,如寻求新的音乐声源,对东方乐器的开拓和重新发现、音乐行为模式(如整体型)的重新再创,东方应借此潮流重新反省自我,逐渐寻找东方传统音乐文化更新与再创的道路。音乐中"潜势"法则的认识,只有在东西方音乐文化交流畅通、相互充分了解的基础上,在逐渐对话的过程中才能实现。同时,这种认识还需要东方民族的自觉、主动意识的推动,才可能形成。

6. 音乐多系演化是理论重建的支撑点

如果我们认定音乐多系演化这个事实,东西方传统音乐属于两种不同的音乐类型,那么东西方音乐美学、音乐风格类型只能是建立在各自的音乐类型基础上,西方音乐学的理论框架不能涵盖东方音乐文化,我们需要考虑到东方音乐理论的重建问题,重新认识音乐历史的发展规律,将东西方音乐文化特殊演化的特点相互对照,这是一个重要的理论支撑点。我们对东方传统音乐文化的现代意义的认识,其中应该参照现代科学、哲学、美学、社会的价值体系,这也是基于"特殊环境的适应性"的文化演变机制的。正如只有现代自然科学家、哲学家、现代艺术家才能看到和发掘东方文化艺术中的现代意义,而局限于传统文化和艺术的观念却不能挖掘传统文化所具有的

现代价值和意义，因为他们不具有现代科学的、艺术的开放的参照系，正如："不识庐山真面目，只缘身在此山中"，所以，以传统解释传统往往难于打破桎梏，传统科学、哲学对传统音乐文化的认识与参照角度已不具有创造性意义，正如音乐直系演化的理论不会给我们提供对未来音乐发展新的思考和思路。

四、历史的反思

五四时期，肖友梅曾经说过："西洋音乐本来不能叫它做西洋音乐，因为将来中国音乐进步的时候还是和这音乐一般，因为音乐是没有国界的。"(13)这些话，在当时推进对西方音乐的学习和了解是可以理解的，但如果把这些话作为当今一种理论根据来阐述，它就具有一定的时代局限性。今天与五四时期背景不同的是由文化冲突转向融合，从五四时期至今的这段历史过程中，在认识方面我们缺乏对西方音乐文化发展历史的连续性研究和总结，即缺乏对它的过去、现在、未来趋势的连续性和文化的整体考察和把握，所以总是被动地接受。同时，没有进行西方和自我音乐的文化认同，对东方音乐（印度、阿拉伯伊斯兰等等）历史及理论的隔膜，加上笼罩着西方音乐是科学表现体制，并用此标准衡量东方音乐是不科学的阴影，使我们没能寻找到自己的立足点——东方音乐文化区别于西方音乐文化的特征。人们也普遍地提出反对音乐"欧洲中心论"，但因没有建立起东方这个中心与之"抗衡"，使反欧洲中心的结果是越反它越列它为中心。如果我们认定文化传播有四个阶段：1. 冲突（接触）；2. 学习（融合并存）；3. 对话（理论分析、认同）；

4. 超越(新的理论的创造),那么,我们音乐文化的传播还处于第二阶段,我们期待着一个对话分析时代的到来,并期望在此过程中,能够逐渐提出新的理论问题,面对未来音乐文化的发展。

注释:

(1)文化的变异,辽宁人民出版社,7

(2)(3)(13)中国音乐文化落后原因的探讨.音乐研究,1980(4)

(4)(12)文化与进化,浙江人民出版社,26

(5)二十世纪西方美学名著选(下),复旦大学出版社,540

(6)同(4)31

(7)同(4)76

(8)〔美〕普莱曾兹.二十世纪音乐的痛苦

(9)中国社会科学文学研究所科研处编选.比较文学论文选集

(10)音乐美学,中国文联出版公司,35

(11)“反传统”的反省.见中国青年报,1988.10.28

参考书目:

《十九世纪东方音乐文化》,中国文联出版公司

《东方文化史话》,黄山书社

《当代外国文化人类学》,中央民族学院出版社

《文化人类学的理论框架》,浙江人民出版社

《二十世纪音乐新指向》〔美〕

(原文刊载于《中国音乐学》1989年4期)

从经典物理学到相对论的音乐王国

经典物理学和相对论代表着物理学历史发展的两个时期，其理论和前提都是基于对世界物质、时间、空间结构及相互关系的认识。爱因斯坦相对论的创立正是否定了作为经典物理学理论基础和前提的绝对时间和绝对空间，从而从根本上改变了牛顿力学乃至整个经典物理学的理论体系。

常言道：音乐是时间的艺术。时间是音乐的根本属性之一，没有时间，音乐根本无法展开。那么，音乐中是否也存在绝对时间和空间的概念？经典力学和相对论时空观（时空观：有关时间和空间的物理性质的认识）与音乐理论相关吗？

如果说人类不存在独立于科学认识以外的物质、时间、空间王国，音乐也不是一种独立封闭的王国，那么可以说物理时空与音乐时间是相关的。因此，将物理时空的概念引进音乐的认知领域是可行的。

本文采用了类比理论模型的方法（其中包含了：确立相似系统；为相似系统建立模型；模型信息的转换），试图通过"经典力学"到"相对论"历史过程与音乐领域的类比，来启迪和认清音乐领域发展面临的历史转折，以便对新的领域和方向有所明确，而不要再

停留或沉醉在音乐“经典物理学”（即西方传统音乐学）的基础上，用19世纪前的“科学”观念来看待世界音乐、它的过去、现在和未来。

一、西方传统音乐体系与经典力学的相似性

西方传统音乐体系的前提和基础与经典力学理论的前提和基础绝对时空观是相似的，其相似性系统可简单归纳为以下几个方面：

1. 经典力学中的“刚性”尺（刚性尺：有标准单位长度、不可收缩与弯曲的量杆概念）的空间。西方音乐时间单位长度的标准概念与此相似，其通过转借“刚性”尺空间刻度形成可视空间的音符（时值和音高频率值）的绝对量度单位。因此，它同样具有刚性时间、节奏、速度等性质和概念的意义，并与时钟的机械计时相关，如：♩＝60，即每分钟均匀流动60拍，每秒单位一拍，然后可再均匀细分时间。

2. 欧几里德几何空间（即绝对空间）。多声部（和声、时位）的连接与技术必须以绝对空间记谱法结构为基础。对位法技术原则直接出自于欧几里德平面几何空间的一些概念和原理，如：轴、对称轴、置换（声部转换）、对顶角和对角行列式（对位声部序列）等等。

3. 经典力学中时空与物质是绝对无关的存在。时空本身既是客观的，同时也是不受任何物体或观察者干扰的，只要把物体的运动测量好了，时间和空间本身就如框架那样摆在那里，均匀地、不

动地等待着物体的进入，它们对于任何运动状态总是正确无误的。经典力学的物质、时间和空间的运动形式结构与西方传统音乐音高、时间和空间（记谱法空间）运动形式的结构相类似。音乐总谱就是一个框架或“箱子”，作曲家只要把刚性空间度量的物体音高及时值装入框架或“箱子”，一切运动状态（多个声部的运动）总是正确无误的，没有任何物质声音或演奏者能改变时间和空间的性质，因为乐音已形成了音乐的绝对时空结构。

西方音乐从巴洛克、古典、浪漫、印象到新古典、表现主义、新浪漫主义的历史都是在此绝对时空技术框架（如和声、对位、曲式）和行为方式中展开的，正如 19 世纪中叶以前欧几里德几何学和经典物理学几乎是各门学科的基础学科一样。因此，也可将和声学、对位等称之为音乐的“经典力学”。

二、音乐“经典物理学”危机的根源

如果说经典物理学是运用经典力学的基本概念和基本原理建立起来的理论体系，那么可以说，西方传统音乐学（1885 年由阿德勒始建）也是在运用音乐“经典力学”（绝对时空技术）的基本概念和基本原则建立起来的理论体系，因此，可将西方传统音乐学称之为音乐的“经典物理学”。

20 世纪 50 年代后，西方出现了具体音乐、噪音音乐、概念音乐、偶然音乐、直觉音乐、先锋音乐及新的记谱法时空形式。音乐“经典力学”的绝对时空技术结构被打破了，建立在此基础上的西方传统音乐学面临着这些无法解释的新的音乐现象，而这些现象

在许多方面联系了东方文化音乐的时空结构行为和记谱法时空概念。

为何非要打破原来音乐的绝对时空技术呢？音乐“经典力学”和“经典物理学”不已经“结合成一座具有庄严雄伟的建筑体系和动人心弦的美丽的庙堂”吗？（这段话是德国物理学家劳厄（Max von Laua）对当时部分物理学家思想的描绘）。

20 世纪 50 年代后，西方作曲技术的创新问题已很少关照音乐绝对时空技术了（如和声、对位）。作曲家 D. 科普教授在《新音乐指向》(1981）一书中对西方艺术音乐的发展显示出忧虑，他说：“音乐（或艺术）中没有进展，尽管某些个别作曲家随着时间会越做越好，但‘更新’的音乐（用更复杂的新乐器创造更多样的声音）不比原来的音乐好……一个作曲家或艺术家，应尝试不同（在此，不同未必指好，不同只是为了不同），但谁去要求他们不同？尽管在先锋派矛盾冲突的数年中，记谱法是一个激战的根源，在记谱法传达设计者的某些意图时，具有一定的意义。……现在看来在各种分叉流派之间存在融合，曾持续一定时期的各个方向的流派的交搭……但的确，先锋派死亡了，死亡是它自身的方面，它在自我毁灭的深渊中整个生命不断地碎裂。那些不同流派现在的综合目标也在衰弱，站在各自立场的聪慧作曲家开始意识到各派最初建议者的基本主张未必是可行的。”

R. 拉恩在《西方艺术音乐的民族学研究》(1987）一文中指出：“文化工程的一项应该完成的任务是应该诊断西方艺术音乐分裂的文化原因，特别是西方艺术音乐与普遍公众的分裂。为什么一

些最好的作曲家创造出非盛行的音乐？这是不可避免的吗？文化环境中怎样运转才能走向无破坏性的终结？是否只有当西方艺术音乐成为西方世界广阔部分的文化整体时，才可能保存西方古典音乐的价值？”

由于与牛顿时空观本质相同，西方音乐绝对时空技术和传统音乐学像经典力学和经典物理学发展的历史命运一样，也必然出现危机阶段。

危机是科学发展进程中的一个重要阶段，旧理论的基础业已摇摇欲坠，新的理论基础尚未确立。只有清醒认识到危机和产生危机的根源，才有可能毅然决然地抛弃旧理论框架，自觉的寻求新理论框架，并以此为基础重建新的理论体系。相反，看不到危机的根源和危机的严重性，就难以感觉到变革旧理论框架的必要性和紧迫性，至多只能在旧理论框架中修修补补，甚至还会把别人发现的触及旧理论基础的新现象，以及提出的新概念和新理论当作异端邪说加以反对。

以上这段话同样适合用于音乐“经典物理学”危机的思考。

三、通往“相对论”的音乐王国

1. 批判与反省。

19世纪末，经典物理学的旧框架已成为自然科学发展的桎梏，重新审查经典物理学的理论基础和破除长期流行的先入之见，成为通向新物理学诞生的必由之路。如：马赫、彭加勒对牛顿的批判分析作表现出的时空思想，为相对论的建立提供了原理性的思考；

黎曼、洛伦兹、闵可夫斯基等为相对论作出了数学上的贡献；法拉第、赫兹、达克尔逊等的试验以及麦克思韦对电磁本质的思考，为相对论提供了试验基础。

与此历史过程相似的是，音乐王国中一批音乐人类学家（或音乐民族学家）对西方传统音乐学以及由此音乐“经典物理学”中发展起来的自身学科（音乐民族学）开始了不断地批判与反省。批判与反省大都针对西方传统音乐学对世界其他音乐文化现象解释的谬误性和局限性。如：查尔斯·西格反省到：由于我们对于什么是值得研究的东西抱有先入为主的看法，从而忽略了大量应该研究的东西(1975)。

J.布莱金说：我不同意G.阿德勒曾规划的音乐学的那种方式……在我看来，阿德勒完全以他的声音技术(ToneKunst)概念来处理遍布世界的各种音乐概念化的不同……这种相当僵化的音乐音响声学的解释现继续支配着音乐心理学和许多音乐分析的工作”(1990)。

恩克蒂亚在阿德勒《音乐学》(1885)发表后一百年之际的一篇文章中开始给阿德勒的音乐学学科的“科学”含义打上了引号。他说：“由于音乐学总被视为一种非常狭窄的音乐分析，因此，如果仅仅是在其前面附加一个前缀‘Ethno’，也未免显得太机械了，这样势必会导致我们对该学科目前的发展趋势和研究领域的忽视”(1985)。

对西方传统音乐学立场的不断批判和反省，是近30年来音乐人类学（或音乐民族学）发展的重要思想之一，可见于大量文献，在

此不作赘述。

2. 重新观察一切“物理现象”(音乐现象)。

爱因斯坦谈到:“回到相对论的本身上来,我急于要请大家注意到这样的事实:这理论并不是源于思辨,它的创建完全由于想要使物理理论尽可能适用于观察到的事实……要放弃某些迄今被认为是基本的、同空间、时间和运动有关的观念,决不可以认为是随意的,而只能认为是由观察到的事实所决定的”。爱因斯坦的相对论时空观正是基于重新观察到的物理现象为基础的。与此相似的是,音乐人类学(或音乐民族学)也不以原来西方传统音乐学(或“经典物理学”)作为理论框架来解释一切音乐现象(或物理现象),而是在重新观察一切音乐现象(包括西方音乐现象)的基础上来重新考虑音乐的基础理论框架。它不是基于思辨的,而是以实地考察(或田野工作)和重新观察、描述、解释世界音乐文化为最根本的认识方式。这可在大量文献中看到。在此不再赘述。

3.“相对论”的音乐王国。

如果说音乐“经典物理学”是以“乐音运动的形式”的音乐定义或音乐结构研究为基础(乐音为绝对时空结构单位),那么,音乐人类学的“声音、行为、概念”(梅里亚姆.音乐人类学,1964)可作为“相对论”时空理论的音乐定义或音乐结构研究的基础(声音为相对时空结构单位)。作为新旧对比和类比,二者研究有以下几方面不同:

①经典力学的绝对时空,就其本质而言,是与外界任何事物无关而且永远是相同的和不动的;音乐绝对时空技术的作品总谱时

空永远是相同的和不动的，“乐谱作品”的分析是永远有效的。而相对论的时空是不能独立存在的，只能做为场的结构性质存在；东方传统音乐乐谱记谱法时空以及 20 世纪西方反理性或反控制音乐（偶然音乐等等）的作品记谱法时空是无法独立作为“音乐作品”存在的，它们只能做为“场”——心理场、观念场或思维场（即人的认知方式和演奏方式）的结构性质存在的，它们永远是不同的和动态的。

②经典力学对物质运动作了抽象的、纯粹数学形式的概括，其定律和公式是机械决定论的；音乐“经典物理学”对高音、音程、调式、和声、对位、协和与不协和紧张感方面作了一种抽象的、纯粹数学形式的概括，并不涉及音乐“声音、行为、概念”（包括协和与不协和紧张感）的文化多样性。相对论时空与信号速度、引力场、观察者运动是相关的；“声音、概念、行为”各个方面都是相互关联、缺一不可的，没有独立于文化以外的声音标准数学、声学等模式。

③经典力学中物体的质量是恒定不变的；当每一个音的物体进入五线谱空间，它的高音频率量和时间量以及整个音乐结构量是恒定不变的。相对论中“场本身具有能量、动量和质量。在一定条件下可以和实物相互转化”；在中国传统音乐中存在着演奏演唱者心理场对音乐声音频率、音色、音强、音时值以及整个音乐的相互作用关系，并形成特定的不同于西方音乐流派或风格的演变方式以及音乐创作的概念。

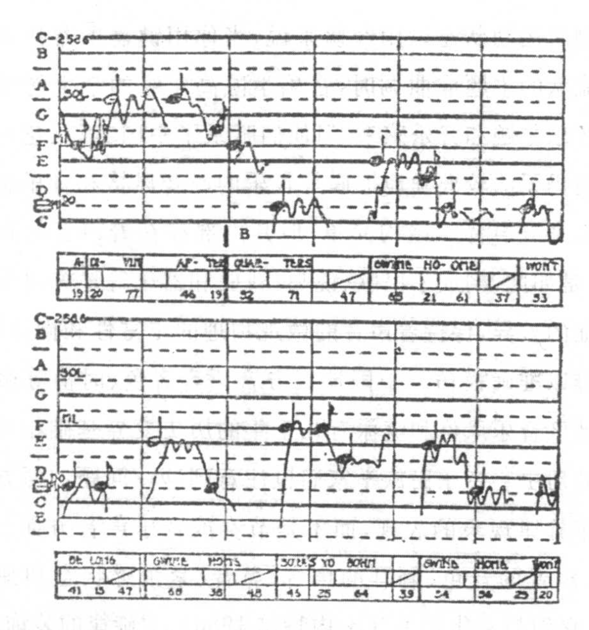
经典力学定律只适用于宏观低速世界，而相对论、量子力学科学则深入到研究微观、宏观领域中高速的物质运动状态。同样，音

乐绝对时空技术中的标准化音高时值的乐音属于宏观低速世界范围，而标准或非标准音时值内部出现声音和时间的微观变化属于高速的物质运动状态。用经验来说，当你用键盘乐器弹奏西方某一音乐流派的主题或曲调时，音乐学院高年级的学生能较准确的模唱其音乐主题和音乐感来，但他们听录了中国“西北花儿”后，模唱十多遍仍无法较准确地把握其音乐的声音风格和音乐感。中国音乐看起来五声音阶结构简单，但其内部存在着声音的高速运动状态，正是如此，构成了民歌、说唱、戏曲和器乐等地方风格和艺术流派特征的差异，保持着声音的微观物理的丰富性和微妙性，因此才如此难以准确模仿。中国地区方言语音音色、时值等微观方面联系着地区音乐风格和流派有几千年的历史变异基础相对西方无此相同的历史。音乐民族学家们也注意到这一问题：“西方记谱法更满足于旋律现象的表现，而不是节奏或音乐声音方面——声音的装饰、声音的音色、刺耳的声音、鼻音、紧张感状态和弹性速度等，而且它们与文化相关”（B. 内特尔 1986）。“旋律的装饰，特别是那些微小的变化音是无法在五线谱上标明的”（M. 胡德 1988）。

20 世纪现代时空测量技术中，石英钟的石英杆每秒约作 100，000 次振荡，它的最佳运行可准确到每天小于 1/1000 秒的误差。在国际田径比赛中，运动员能以 1/100 秒之差获得世界冠军。同样，在音乐人类学中精确和微观的时空测量也开始出现，这样从定量分析中可以观察到非西方音乐声音中存在的高速运动状态的差异。

A 例“西印度群岛歌”谱表中最小时间单位为 1/100 秒，可见

其声音与时间微观运动的差异和非均匀性（摘自 C. E. 西萧. 音乐美学(24),1981)。



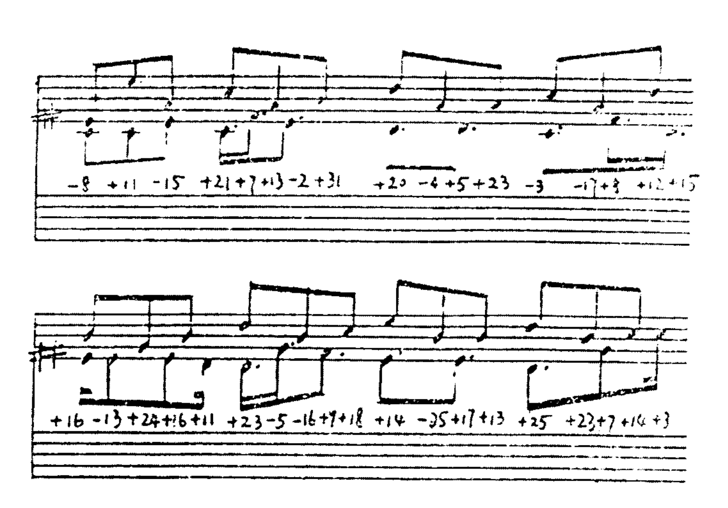
B 例京剧“贺后骂殿”二黄散板，实验以 1/40 秒的精度（摘自中国音乐学院音乐学系李鸿雁的论文《非均分律动音乐非均分时值关系的定量描写》,1991)

人工常规记谱

律动绝对时值 律动时值比例	2.825 1.39	2.725 1.34	2.325 1.14	2.700 1.33	3.750 1.85	3.575 1.76	2.025 1	2.675 1.32	2.450 1.20	2.100 1.03	3.825 1.88
乐逗绝对时值 乐逗时值比例	5.550 1		8.775 1.58			8.275 1.49			8.375 1.50		
乐句绝对时值 乐句时值比例	14.80 1					17.20 1.16					

【注】绝对时值的单位为秒，时值比例的单位以最小绝对值为 1

C 例“莫桑比克却比部落木琴音乐研究”时间测量以八分音符为 100 个单位，如＋15 即多 15 个单位，－15 则相反（摘自陈铭道匹斯堡大学硕士论文）



以上范例从数据上反映了东方音乐时空的非均匀性，由此可预见大量声音微观高速运动事实的存在。当然，要充分解释观测到的这种事实与音乐风格以及心理生理方面的关系，是音乐“相对论”时空结构理论的一项艰巨任务，也关系到解释世界不同文化的不同音乐感的问题。

四、“经典物理学”到“相对论”音乐王国的历史评价

1. 音乐“经典物理学”的伟大历史意义。

牛顿的绝对时空观是人类时空认识上第一个系统的时空理论，是整个经典物理学的前提，是人类在时空本质探讨上的第一个

划时代的里程碑。同样，建立在绝对时空观上的西方传统音乐体系和音乐学也是人类音乐史上首次科学系统化的体系，它联系了数理、逻辑、实验、声学、心理学、生理学等科学概念的建构；在音乐“经典物理学”以前，并没有一个关于乐音运动的独立完整的体系能够表示乐音客体组合的深刻特征，如：和声学、复调、曲式、配器；虽然音乐“经典物理学”有“时空与物质无关”的独立存在的局限，但它揭示了乐音技术结构自身有相对独立发展的方面，它证实着乐音运动内部自身逻辑结构的合理性，以及与西方近代科技文化结构内部的相适应；爱因斯坦相对论是在否定牛顿时空的基础上建立的。同样，没有音乐的“经典物理学”，就没有音乐的“相对论”。因此，新的音乐时空结构行为不可能凭空建构，它必须包含有对原来时空结构的参照和新的认识。

2. 音乐“经典物理学”的历史局限。

西方音乐体系（或绝对时空体系）的“乐音运动形式”是在无限的声音材料、无限丰富的物理和心理可能性中寻找的一种有限形式的选择，其音乐中心特征和声、对位体系的建立，是以牺牲声音微观的物理心理运动的丰富性为前提的。音乐声音心理、物理微观结构的丰富性和多样性，在古代欧洲音乐历史中也相对存在，但这种因素作为建立音乐绝对时空技术的牺牲品或代价而消失了，“西方对口传心授的无知造成了自身这种传统的消亡”（达里埃卢.对亚洲音乐是轻视还是尊重）。因为，要取得两音共振的和谐，就必须要求绝对振动和绝对时间纯化的乐音“细胞”。由此，西方音乐体系的建立是将微观复杂的声音音响和时间做了绝对均匀性和

标准性的简化处理。形成对照的是，声音微观的物理、心理运动是中国音乐(或东方音乐)风格选择和发展的中心特征，柏辽兹(1851年)曾认为："中国人唱歌像猫吐出卡在嗓子的一根鱼刺……东方人称作音乐的东西我们最多称作是猫的音乐。"这段话本质上反映了东西方在音乐声音的物理、心理审美基础方面是根本相悖的。

音乐绝对时空结构形成了一种固定音乐行为模式，它排斥和消容某些文化个体音乐行为或文化地区音乐的"声音、概念、行为"的结构特性，当某一文化个体或群体采用这种固定音乐行为为模式时，必将进入其结构行为和概念的演变方式的轨迹(如创作概念、风格流派概念等等)。例如：当印度拉格音乐的即兴演奏在音乐会的定时(绝对时间)演出安排中，其即兴的性质便改变了。当中国京剧音乐一旦用总谱方式(绝对时空结构)创作，其传统概念的新的流派演变便停止了。

西方传统音乐体系的创建在世界音乐历史和全球音乐文化传播中的影响是明显的，但其局限在于，它的音乐绝对时空结构技术是西方古代哲学和近代自然科学旧唯物主义时空思想的必然产物，并与其机械唯物论宇宙观的哲学传统中心特征是相联系的，这一中心特征也贯穿于西方传统绘画、建筑、舞蹈等艺术时空感中。相对而言，中国有机整体宇宙观的哲学传统中心特征也贯穿于中国传统绘画、建筑、书法、舞蹈等艺术时空感中。

3. 新范型与旧范型。

库恩(Thomas Kuhn)认为科学范型包括定律、理论、规则、方法、范例，乃至"形而上学"原则在内的有机结构整体。同经典物理

学与相对论两者的关系一样，西方传统音乐学与音乐人类学（或音乐民族学）也代表着新旧范型的关系。例如："乐音运动的形式"和"声音，概念，行为"两种音乐定义，便反映了范型改变的关系。这种关系与科学中新旧范型关系有以下几方面共同特点：①在科学中当一种范型对于探索自然界不起作用时，新的范型便开始发生。同样，当西方传统音乐学面对世界音乐文化解释无效时，音乐人类学（或音乐民族学）新范型便开始发生；②新旧范型之间没有共范型的调和，只能是新的理论框架代替旧的理论框架，新的理论可在其框架内重新解释旧的理论，但新旧理论不可能平起平坐。如音乐人类学（或音乐民族学）是建立在全球音乐学文化观察基础上的理论，它可以重新包容或解释西方传统音乐学，但建立在西方单一文化内部的西方传统音乐学理论却不能解释世界音乐。这种关系适于相对论与经典物理学关系的解释；③新范型与旧范型有不相容性。因为新旧范型的概念绝不是相等的，如爱因斯坦的空间、时间和质量与牛顿不是等同的。相对论的质量是可以与能量转换的，而牛顿的质量是守恒的，等等。正如音乐的绝对音高和绝对时间的质量是守恒的，而相对音高和相对时间的微观运动是受心理量（或量钟）制约的。科学范型的改变是概念网的改变，不同范型告诉我们有关宇宙的基本结构要素及其行为是不同的，它们的理论、方法、评价标准也是不同的。有鉴于此，"经典物理学"的基本乐理的许多定义和概念必将逐渐以新的概念修正和替换。新的概念也将对音乐的时间、音乐声音的描述、音乐的紧张度（或协和与不协和感）、音乐的创作、不同记谱法符号等在世界不同音乐文化

中的共性和特殊性的做重新解释和说明。而绝不能再用音乐“经典物理学”的“科学”概念去总结；④新旧范型的转变是世界观的改变。不同范型的科学家看到的是不同的世界，当范型改变时，科学家对他周围世界的知觉必须进行再教育（包括批判性和反省），心理必须重新定向，重新转换。这样，以前范型下看不到的新东西看到了，以前看到过的东西也仿佛有了不同色彩和不同的定义。例如音乐民族学家现在认为：即使印度音乐是单声部的，也是某种与西方多声部音乐同等复杂的东西。用本文的话说：音乐声音的心理、物理、生理等微观运动状态并不比音乐“经典力学”绝对时空运动简单，至少是两种不同的领域，因此也可以说，东西方音乐正属于这两种不同的音乐“物理学”领域。正如 M. 胡德所预言的：“展望未来，我认为那将是一个量子时代”。

结语

经典物理学和相对论属于物理学领域的科学，如要对其有深入的理解和把握，对于笔者来说绝非力所能及。好在本文并非一种机械的类比，它更多的是引进新的科学“参考系”，引发人们对音乐发展的思考。而且作为音乐人类学“文化中的音乐研究”的范围，也应该包括音乐与科学关系的研究，科学也是一种文化。因此，西方传统音乐学和经典物理学以及音乐人类学和相对论正反映了两个时代音乐与科学的关系，从哲学方面也可看出西方传统音乐学的机械观与现代科学有机整体观的矛盾。这些是值得研究的，也是音乐人类学（或音乐民族学）应该得到关注和展开研究的

领域——文化中的音乐与科学。

如果本文的假定音乐时空与物理时空是相关的，如果对于音乐绝对时空结构和相对时空结构的理解是真实的，西方传统音乐时间体系与经典物理学时间体系具有本质的一致性，那么可以进一步推论：这绝非一种时空问题，正如经典物理学和相对论物理的不同时空观前提和基础一样，音乐王国面临着一种新范型的建构——类似相对论、量子力学发展的新的阶段。或许，一些从小学习和尊崇西方音乐的成年音乐家们会认为：西方三百年来创造的音乐时空体系结构的科学性是无可置疑、千真万确的真理。那么，为使其脱离“经典物理学”的局限，寻找新的视野，笔者愿引用科学家爱因斯坦的两段话以供思考：

“我有时自问，怎么偏偏是我创立了相对论呢？我认为其原因如下：一个正常的成年人不见得会去思考空间和时间问题。他会认为这个问题早在孩童时代就搞清楚了。我则正相反，智力发展的很慢，成年以后才开始思考空间和时间问题。很显然，我对这些问题比儿童时期发育正常的人想得更深”（许良英等编译.爱因斯坦文集.（一），商务印书馆，1977）。

“如果认为……新理论毁灭了旧理论的成就，那是不公正的。新理论既指出了旧理论的优点，也指出它的局限性，而使我们能把自己的旧概念重新提高到更高的理论水平，……若用一个比喻，我们可以说建立一种新理论不是像毁掉一个旧仓库，在那里建起一个摩天大楼。它倒是像在爬山一样，愈是往上爬愈能得到新的更宽广的视野，并且愈能显示出我们的出发点与其周围广大地域之

间的出乎意外的联系。但是我们出发的地点还是在那里，还是可以看得见，不过显现得更小了，只成为我们克服种种阻碍后爬上山巅所得到的广大视野中的一个极小的部分而已”（A. 爱因斯坦、L. 英费尔德. 物理学的进化. 周启成译. 上海科技出版社，1963）。

（原文刊载于《中国音乐学》1993 年 3 期）

中西音乐与音乐人类学和文化理论研究

当今音乐人类学（或音乐民族学）学科的发展以及文化发展讨论的各种理论有很多建树，“他山之石，可以攻玉”，这些建树完全可能用来促进中西音乐的研究或提供某些联系与参照。以下先略述音乐观念的一些建树。

1. 人类各种文化的音乐是共时存在的，它们是对各自自然、社会、文化环境和技术的适应（音乐人类学家认为音乐也是一种体内感知技术），不同的适应包含着人的不同能力和潜力。对人类音乐的真正了解，将有待于对世界各种文化音乐的共性与个性的深入考察和研究。

2. “音乐”的界定。音乐学和现代音乐家都在重新考虑“音乐”的界定。音乐人类学“声音、概念、行为”的音乐界定已在学科中认可，它包括了：①声音的物理性质（也包括噪音）；②对听觉刺激的

心理反应;③对特定声音的选择与认知;④音乐行为与接受行为的相互关系(也包括即兴、偶然、口传方式等)。

3.单声与多声。音乐人类学家用了很长时间才得出这样的评价:即使印度音乐是单声部的,也是某种与西方多声音乐同等复杂的东西。西方的音乐人类学家在非西方音乐中发现了许多复杂的东西,而这些复杂的东西在西方文化中也占有如此重要的地位(此段话引自《关于世界音乐的研究》蒲实译)。

4.在世界音乐研究中脱离西方音乐理论的研究框架。西方传统音乐只是世界各种音乐传统中之一种,其音乐理论也不是世界音乐理论的总论,它不具有跨文化音乐研究的效度。例如,我们不可能用西方音乐作品分析的方法从中国古琴减字谱或戏曲工尺谱"乐谱"中分析其音乐风格和流派。

5.记谱法符号。记谱法符号形式的理解和应用不仅被看作是保证音乐价值、标准和约定的方式,而且也被看作对特定传统保持表达符号的必须方式。人类认知和信息过程的许多差异包含着不同符号体系的展开。如中国古琴记谱法、西方现代偶然音乐等现代记谱法均是不同于五线谱符号体系的展开。

6.音乐中心特征。内特尔教授认为:常见的西方音乐中心特征包括功能和声、大型合奏唱的观念,强调书写作品的无改变的单纯演奏,以及固定节奏节拍。这种看法实际暗示了非西方或东方音乐与此相对的音乐中心特征。

7.音乐的生态学意义。过去进化论认为应该淘汰"落后"物种。当今科学家认为任何物种的消灭将是人类生态资源的损失。

1988年在德国召开的“传统音乐与现代技术”的讨论中，音乐人类学家们也开始提出任何乐种的消失也是人类音乐资源的损失。

8.音乐教育。20世纪西方音乐提供给世界的经验是西方音乐教育体系的系统建立和传布。外国音乐教育体系在中国有四次传入(20世纪初日本、30年代欧美、50年代苏联、80年代欧美的传入)，中国音乐文化系统的课程至今仍没有建立。最近，一位美国音乐教育专家来信问到:“听说中国教育工作者有学好数理化走遍天下的观念，现在是否有学好世界音乐文化为走向世界做准备?是否认为这是未来的必定趋势?……美国民族传统音乐的保存主要以小、中、大学为主，中国的情况如何?”由此可见，美国音乐教育工作者已开始认识到多文化音乐教育的全球意义。

以下将近年来文化发展讨论的各种理论简单摘要列出，供大家参考和讨论:

1.儒学复兴论。中国现代化过程中暴露出以儒家为主体的传统文化不能适应现代生活的矛盾，为了建立民族文化本位上的现代化，力图从传统文化资源中发掘某些具有现代意义的因素，返本而开新，为现代化提供某种精神动力。

2.中西文化平衡论。现代的文化建设是沟通中国传统与西方文化的桥梁，非守旧不足以开新，在因袭旧文化中求变通，致其中和，以便在中国文化与西方文化之间保持一个动态的平衡。

3.中西文化互为体用论。要正确解决文化的继往开来问题，必须彻底克服自我封闭的心态，做到三点:①经由批判的继承谋求创造的发展;②以“中国本位的中西互为体用论”取代“中学为体，

西学为用";③形成多元开放的文化胸襟。

4.道德重建论。所谓重建,既非复古,又非趋新,更非中间式的表面折衷,而是积极的调整。这种调整的取向,是从自己的文化和道德出发,向世界普遍的文化和道德进行整合的过程。

5.对传统创造的转化论。新的东西是对传统中的健康、有生机的素质加以改造,与我们选择的西方观念与价值融合而产生的,所以在抨击传统中的有害因素时并非对传统全盘否定,而是创造性的转化。

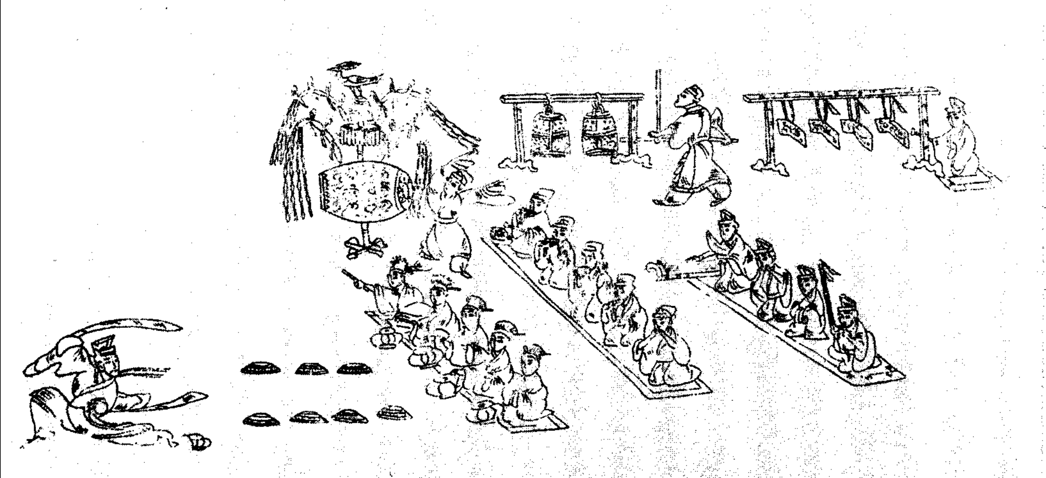
6.反传统主义。现代化是理性化的过程,它最有力量的表现是工业化运动,在工业化所到之处,传统的文化价值与社会结构就面临解体。中国在世界性的现代化的潮流冲击下,整个传统已被淹没,只剩下很少的呼声,百年之后可能会有回应。有的观点还认为传统文化中并不寓有现代意义的观念,中国实现现代化必须与传统决裂。

7.互为主观、互为批判。以现代化批判传统,以传统批判现代化,或不同文化的相互关照。批判形成哲学的挑战和佐证《刘志琴.文化危机与展望.中国青年出版社)。

(原文刊载于《音乐研究》1993年1期)

第三章

中西音乐特征的比较





第三章　中西音乐特征的比较

中西音乐之关系

一、西方音乐对中国音乐的影响

20 世纪西方音乐的传入，打破了中国音乐文化原有的单一封闭形态，奠定和促进了中国音乐多元发展的新的历史基础。在承认西方音乐对中国音乐影响的重要作用和意义的前提下，我们还应看到事物的另一方面。

西方人士往往把已称为“民族化”的中国音乐作品（如小提琴协奏曲《梁祝》）仍看作是“欧化”的作品，这使得一些中国音乐家感到迷惑不解。其实这类看法并不少见，如《新格罗夫音乐与音乐家辞典》中提到作曲家聂耳、冼星海时写道：“从西方的角度来看都谈不上创新”；“《白毛女》和《红色娘子军》的音乐和西方古典芭蕾舞及 20 世纪初的标题音乐近似。”J. 默逊（澳大利亚著名记者）在《中国的文化和科学》一书中写道：“现代中国仍继续运用富有浪漫色

彩的西方音乐表现方法和风格。”许多我们认为是“民族化”的东西，西方却认为是“欧化”的，我们认为是“新”的，而西方却认为是“旧”的。当然，这是因为各自的角度、处境不同，甚至处于同一文化背景的人看法也会各异。

笔者认为，20 世纪开始中国的“现代专业音乐”创作的“民族化”过程，是按中国人的方式接受、吸收和消化西方音乐作为中国音乐部分的调整。由于“文化隔离”的历史，中国人直接接受西方音乐形式是有困难的，而“民族化”则有利于中国听众理解和欣赏新的音乐形式。

“民族化”是在西方音乐技术结构（和声、复调、曲式、配器等）的基础上进行的。从 20 世纪初赵元任开始的和声“民族化”的探索，其参照基础仍是在和声结构与功能上；管弦乐、交响乐的创作，其旋律、体裁、曲式、标题的“民族化”与浪漫乐派和民族乐派的方法相似，奏鸣原则、调性结构原则仍是其“经典”原则；80 年代“新潮”音乐的新技法，也没有脱离西方现代音乐技术的理论框架；罗忠镕先生在十二音序列方法基础上写作的《涉江采芙蓉》也显示了民族的风韵；亚洲“四杰”之一的尹伊桑先生的作品按他自己的话说是“西方的技术与东方的哲学”结合的产物。

当今西方音乐发展进入后工业文化时期，面临新的发展机遇和危机，对此我们应有两方面的了解认识和学习。既要注意到西方音乐技术发展的有利方面，也要看到危机方面；看到它发展的作用，也要看到副作用；看到它科学的方面，也要看到它不科学的方面。在新的历史发展背景中，也应考虑对中国音乐自身的规律、潜

在的技术结构和文化个性作出新的认识。音乐理论应该能明确回答:中国音乐存在于世界音乐中的特征和意义是什么,应逐步形成自我意识,使音乐文化发展找到自身的立足点和主动性。

二、音乐体系的价值评定

如今看来,中国音乐体系和西方音乐体系的价值评定仍具有一定的封闭性。尽管当今西方音乐已风靡世界各国,但作为世界音乐文化的一部分,其音乐体系并没有取得文化形态和价值之间相互比较的认定和沟通。相反,在中国音乐发展中采用西方音乐的单一价值评定,其价值判断主要是在西方文化固有基础上对其作用和效能的判断,而不是对西方音乐纳入中国文化系统和文化基础中所发生的作用和效能的价值估价,它也带来了"副作用"和对自身音乐传统的破坏性,并形成了以西方为标准和参照来确定自身音乐历史发展进程的观念。单一封闭的价值评定是处于一种和发展的环境不相互交换的闭锁状态中,也是一种单体效用价值观,把音乐体系(包括音乐技术结构)看成是不与文化的多种效应相联系的,并作表面、静态的理解。

在音乐历史的发展中要处理好中西音乐的关系,就必须建立比较音乐观或音乐相对价值论,在此基础上形成一种开放的价值评定。开放性价值评定是一种多体效用价值观,它对一种音乐体系作多层次和动态发展的理解,它可以从新的科学、哲学、社会发展以及不同角度来进行价值判断,获得新的认识和价值意义,形成具有新的文化效度的价值取向。开放性价值评定具有一定主观认

识的能动性和创造性，它将使音乐文化发展带有主动选择的意义。

回顾过去历史，中西音乐之争中的“洋务”和“国粹”各自均有其文化价值的认定，而这些认定只有在逐步比较认识的过程中进行沟通，才能改变单一封闭性价值评定的局面。否则，我们将在慕“外”崇“新”与守“中”崇“古”这两极之间旋转和徘徊，永久局限于一种情感或感性价值认定的争论之中。

（原文刊载于《黄钟》1991 年 1 期）

论中西音乐艺术的时空模式

文化有其自身的模式构成，音乐也有其模式。通过模式的比较，可以避免将部分与整体割裂的、单一的、非对应的比较。音乐是依据时间完成的艺术，与空间的相互参照，构成音乐艺术的时空模式。以“时空模式”来观照中西音乐艺术，可观其内部结构及行为方式有机整体的根本差异。本文以音乐刚性时空模式和音乐柔性时空模式作为中西音乐艺术两种模式差异比较的起始。

一、中西音乐艺术时空结构的模式

1. 音乐刚性时空结构模式

“刚性”一词指由刚性量杆精确测量空间而产生的具有近代意义

的标准不变的尺长度，此处指标不变的音高频率和时间长度。“刚性”同时具有“绝对”的含义。音乐律学中乐音音高振动的频率、频率比、频率差的测量结果，可与刚性尺相参照，获得刚性空间的量度。时间长度与刚性尺长度相参照，便产生了标准时间，即刚性时间——时钟。西方音乐在刚性时间（时钟）的基础上建构了刚性节奏节拍（音符时值量度单位）和刚性速度（如 1＝60，即每分钟 60 拍四分音符）。具有标准时间和标准频率空间的乐音高称之为音乐的“刚性材料”（如 A^1：每每秒钟振动 440）。多个刚性材料的纵向结合——和弦进行，便构成了音乐和声刚体。正如物理学中的“刚体”含义一样，物体受力的作用只产生运动而不发生形变；和弦各音高受力作用产生共振，各个音高频率或弦的张力都不发生变化或形变。刚性时间体系和刚性材料空间构成了西方音乐艺术刚性时空结构模式的根本基础。

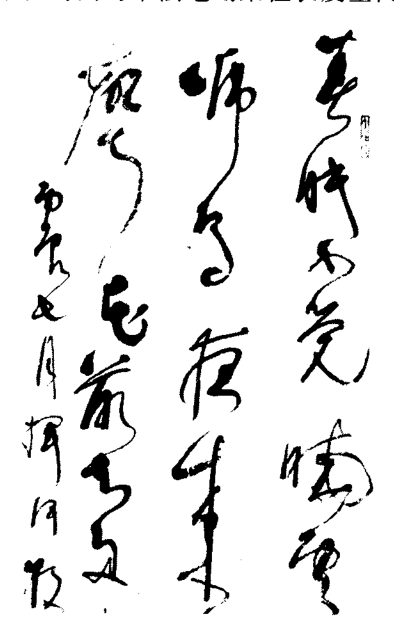
2. 音乐柔性时空结构模式

中国音乐时间的结构中，大量存在着散拍、散节奏等音响时间长度（俗称“橡皮筋”节奏，橡皮筋具有伸缩性和柔性长度的特征），它无法用刚性尺长度量和参照，因为这种长度是由演唱者或演奏者特殊的“心理量钟”决定的。中国书法艺术空间（特别是草书）笔划提供了这种特殊的“心理量钟”产生的长度，即柔性长度。参看个例唐怀素草书，便可以得到柔性长度的空间参照（《食鱼帖》老僧在长沙食鱼，及来长安城中，多食肉，又为常流所，深为不便，故久病不能多书，实疏还报……）：
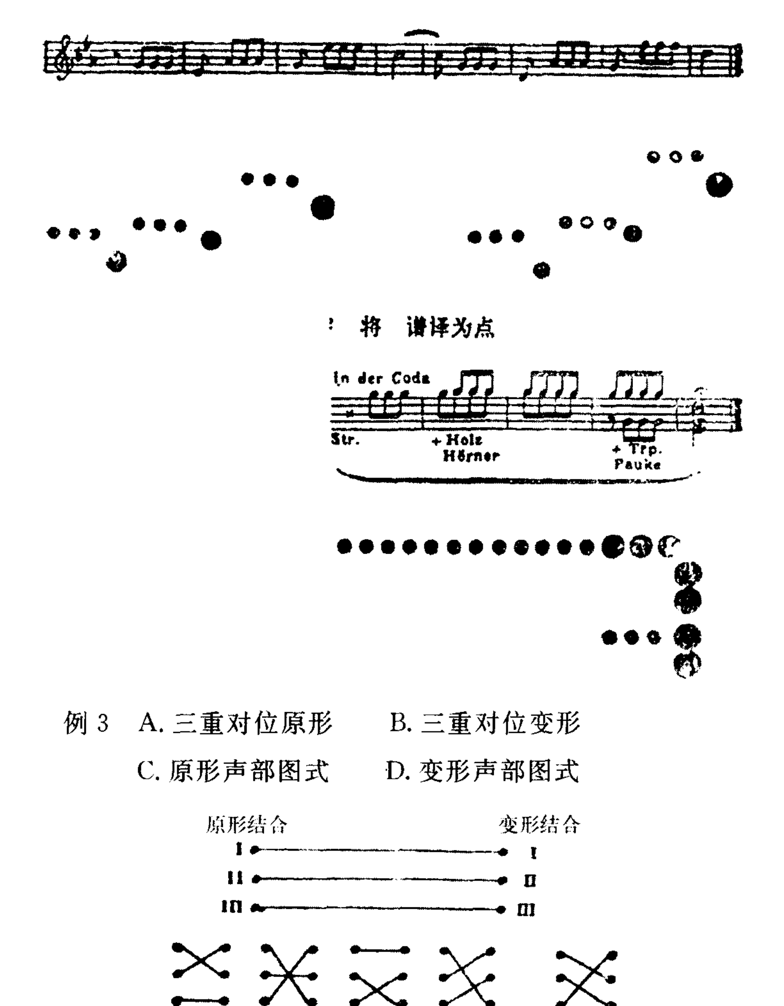
柔性时间的节奏拍长度空间与上图笔划长度空间一样，笔划与笔划之间正如音与音之间，字与字之间正如小节与小节之间的时值

长度比例不能用刚性尺度按几分之几去等量换算，以此相参照，便有了柔性节奏节拍、柔性速度之说。在音高空间方面，中国音乐体系中大量存在单个音高频率、音色、力变、时间浮动变化的现象（有人称为“音腔”或“偏离音”），它的音响过程不在律学音高确定的范围，这种音响材料称之为柔性材料。同书法空间相参照，笔划的粗细浓淡、曲直、长短正如音的强弱、厚薄、高低、快慢一样，构成柔体。“柔体”与“刚体”概念形成对比。尽管中国音乐体系中也使用音乐刚性材料和类似刚性时间的节奏节拍、速度，但柔性时间、柔性节奏节拍、柔性材料、柔体空间的存在，使音乐时空结构具有柔性，并含有“相对”的意义，这就构成了音乐艺术柔性时空结构模式的基础。
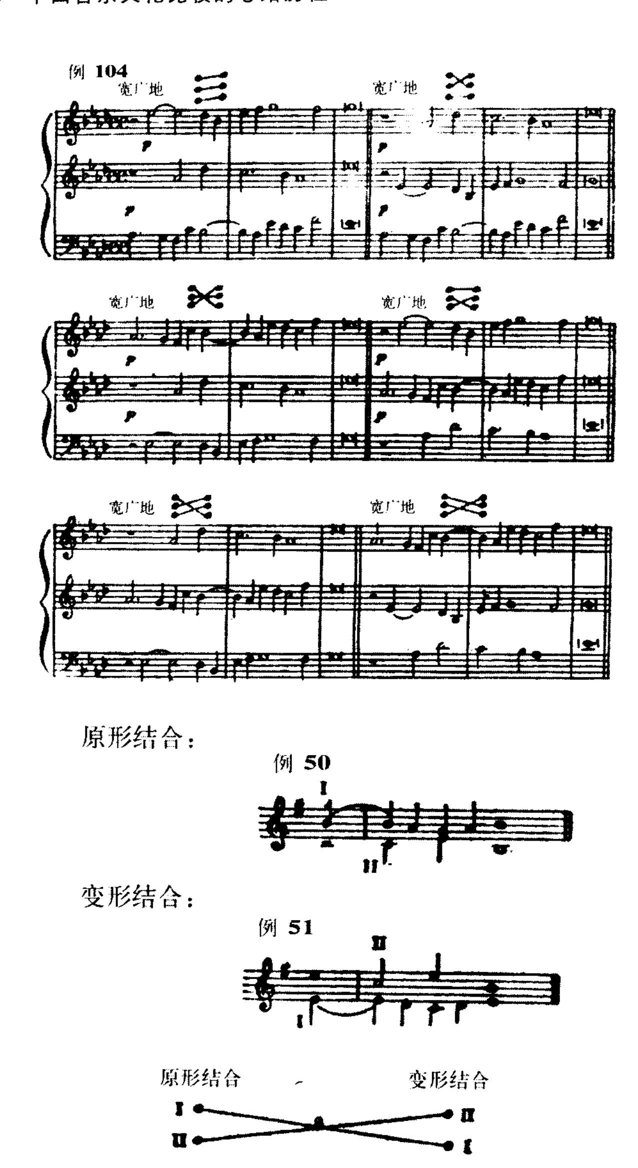
例 1　音乐柔性时间与书法笔划柔性长度空间相参照



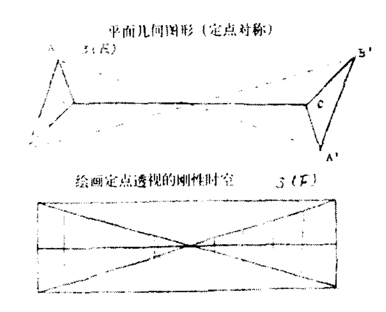
例 2　音乐刚性材料空间质点



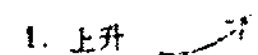
例 3　A. 三重对位原形　　B. 三重对位变形
　　　C. 原形声部图式　　D. 变形声部图式



例 104
宽广地
宽广地
宽广地
宽广地
宽广地
宽广地
原形结合：
例 50
I
II
变形结合：
例 51
II
I
原形结合
变形结合
I
II
II
I



例 4　音乐柔性材料空间

1. 上升 

A. 带音头的单音定点上升

B. 不带音头的单音定点上升

C. 带音头的单音不定点上升

D. 不带音头的不定点上升

E. 不定音间歇性上升

2. 下降

A. 带音头的单音定点下降

B. 不带音头的单音定点下降

C. 带音头的单音不定点下降

D. 不带音头的不定点下降

E. 不定音间歇性下降

3. 上升与下降的混合状态

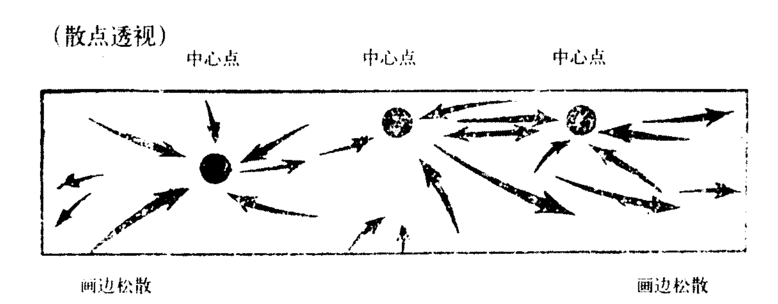
A. 带音头的定位先升后降

B. 不带音头的定位先升后降

C. 带音头的定位先降后升

D. 不带音头的定位先降后升

例 5 中国绘画散点透视的柔性时空



例 2 是著名画家康定斯基将音乐与绘画空间的对比。西方音乐刚性材料与绘画空间质点相吻合,例 3C、3D 的音乐对位图式与 3E 的几何图形和 3F 的西方绘画定点透视是相统一的刚性时空结构模式。例 4 是中国古琴音乐中音高形态及情感形象生理记录法,这种柔性材料与情感“心理量钟”的联系,构成了与例 5 中国绘画散点透视相统一的柔性时空结构模式。

二、音乐时空结构模式与美学模型

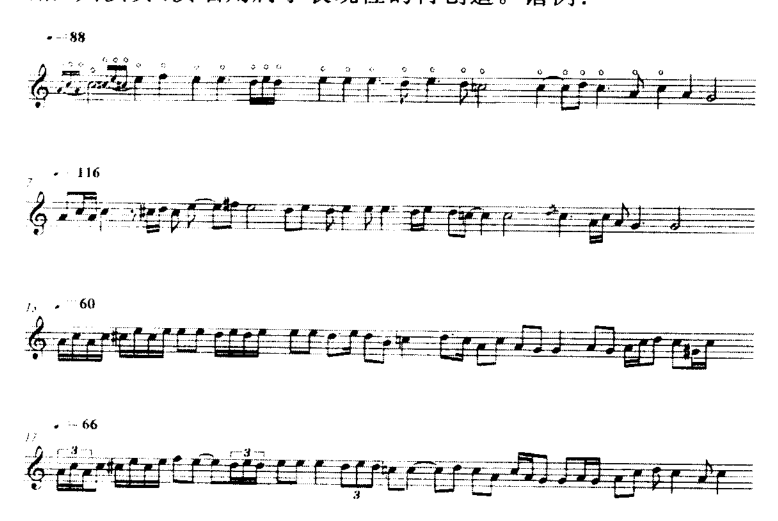
1. 刚性时空结构行为模式

音乐区别于美术、文学等艺术的一个重要特点在于,音乐作品需要二度再创造——演奏、演唱。刚性时空结构音乐总谱具有严格的\绝对的音高时空规定性,它的二度创造(演奏演唱)基本属于作品再现性地创造,重要的是作曲家在总谱几何空间座标上的音乐时空构图的一度创造,所以,音乐艺术流派风格主要形成于创造作品的作曲家。这种音乐时空结构的行为模式与建筑几何空间构图的行为模式相同,“施工”必须严格按照刚性空间“图纸”。“施

工”似于演奏演唱，“图纸”则似于总谱。因此，可以将建筑艺术作为刚性时空结构行为模式的美学模型。

2. 柔性时空结构行为模式

在中国音乐中一个奇怪的文化现象是：大部分音乐作品却很少找到作曲家的名字。这是因为中国音乐不重“形”（作品），而重“意”（心领神会）。相比之下，刚性时空结构更重“形”（作品）而不重“意”。因此，柔性时空的“二度创造”更为重要，音乐艺术流派风格主要形成于演奏家、演唱家，相同的曲目也可以形成不同的流派风格，其演奏、演唱则属于表现性的再创造。谱例：



以上是四位古琴演奏家演奏的同一古琴曲《幽兰》中的同一小段谱例，其音乐美学特点各有千秋，正如中国书法时空的行为模式，无刚性时空的严格规定性，个人可以主观发挥，强调个人内心体验和即兴创作。因此，可以将书法艺术作为柔性时空结构行为

模式的美学模型。

3. 两种音乐时空结构行为模式的分道扬镳

刚性时空结构的行为模式大约是从15世纪开始形成的。15世纪的复调理论家在合唱中开始区别即兴演唱的书面写作这两种不同的音乐风格。Prosdocimds de Belcemandis(意大利音乐理论家,卒于1423年)于1412年曾简单叙述过这两种对位风格的存在:"演唱"\"演奏"和书写。Tinctors(1435～1511,法国音乐理论家、作曲家)1447年在他的《自由对位的艺术》中详尽清晰的解释了书写风格形成的原因:因为各个即兴演唱者有各自的方式,同时演唱仪式的圣歌形成了各自的旋律声部,难免出现不协和和远离原谱的现象。再则,即兴演唱的作品结构松散,作曲家能安排诸如终止式和节奏变化的特征,于是产生了带有明显的书写特征的作品。

三、音乐艺术时空的文化哲学模式分析

1. 音乐时空模式的哲学方法模式

在中西两种方法模式中,最能显示两种哲学方法模式差异的是中西医学对人体的认识和治疗理论。中医的人体经络学说、阴阳学说是长期直觉内省体验形成的,是有机整体的,在治疗上也是强调整体的,如针灸、气功,药物治疗强调对内群机体的调节和增强;西医的人体解剖学、细胞学说是几何的、数学的理性分析,是无机的,巨细无遗分割式的(如血球指数的定量),治疗上强调局部的,如手术强调的是对症状的局部控制。有机直觉整体代表了柔性时空结构行为模式的有机音乐本体观的哲学方法模式;无机数学几何客体则代表了刚

性时空结构行为模式的无机音乐本体观的哲学方法模式。

2. 自然观、宇宙观与宇宙构成

哲学方法模式的产生是基于世界观的认识及认识方法。中国传统哲学自然观认为“气”是世界的物质构成,宇宙观则认为五行八卦是宇宙的结构,以此建立了阴阳五行说为基础的宇宙生成论(董仲舒为代表)。西方传统哲学自然观认为“原子”是世界的物质构成,几何和数是宇宙构成,几何图形构成了宇宙生成论(柏拉图的《蒂欧篇》为代表)。中西宇宙构成学说的差异在于:“气”是一个非定量的、柔性的和无定形的观念,阴阳五行的相生相克是指事物内部的辨证关系;西方观量中的“原子”是一个定量的、刚性的和有定形的观念,而几何、数则指事物之间的形式逻辑关系。正是这种宇宙构成的观念和方法的不同,导致了中西文化艺术以及哲学思维方法的差异,也是中西音乐艺术时空模式和中西医学说的文化深层结构的差异。“气”与音乐柔性材料一样,构成了一种柔体和柔性的、相对的时空世界观,成为中国传统艺术“神似”、“气韵生动”的艺术美学信条,柔体的观念可以贯穿于中国舞蹈、书法、绘画、建筑、雕塑等艺术乃至太极拳。同样,“原子”与音乐刚性材料一样,构成了一种刚体和刚性的、绝对的时空世界观,成为西方传统艺术“形似”、“立体造型”的艺术美学信条,刚性的观念也可以贯穿于西方舞蹈、绘画、建筑、雕塑等艺术乃至广播体操。中西不同自然观和宇宙观同时包含着观察事物和论证事物的不同方法。“气”与“五行”所代表的观察方法是一种直觉内省的经验把握方法;“原子”与“几何”所代表的观察方法则是一种数理、逻辑式的实

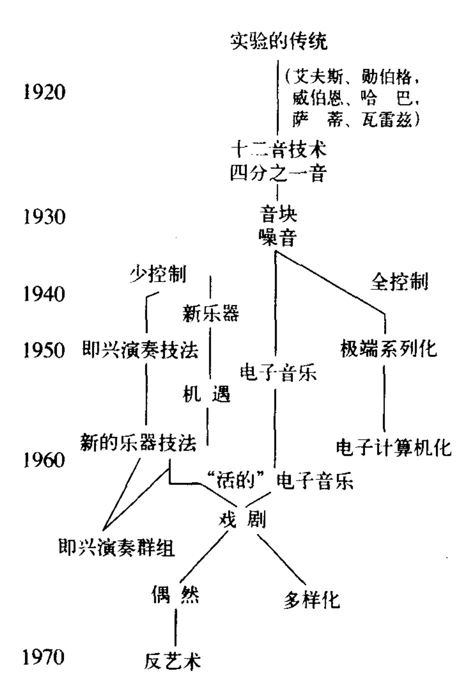
证方法。中国音乐的时空观念是在长期直觉经验积累的基础上发展形成的，有着深厚的哲学渊源关系，重直觉而不重论证是中国哲学的特色之一。直觉把握形成了中国传统音乐创作、传授、表现与审美欣赏的民族文化心理结构。西方音乐的时空观念是从古希腊直至近代科学重实证的哲学基础上发展起来的，几何与数成为西方传统艺术观察把握对象、论证对象的重要特色，也形成了西方音乐时空模式创作、传授、表现与审美欣赏的民族文化心理结构。

四、音乐艺术时空模式的历史评价

1. 音乐时空模式的一种历史逆向考察

“时间造型原则作为欧洲音乐中有生命力的、具体的、历史的形式因素自中世纪的哥特时代以来就已很令人注目”。西方音乐艺术随着工业化社会的发展，从传统乐派的巴洛克乐派、古典乐派、浪漫乐派、民族乐派，到现代乐派的印象主义、新古典主义、表现主义，严守着刚性时空模式的法则和规律，直到西方后现代音乐的出现。以先锋乐派为前沿的，50 年代后兴起的具体音乐、直觉音乐、即兴音乐、偶然音乐等打破了音乐刚性时空行为模式的桎梏，带来了新的音乐观念和音乐时空观念。从新的音乐观念和音乐时空观念的价值系统反观传统，可以看到刚性时空方法的机械性、规定性因素的历史局限。国际比较音乐研究所主席达·里埃卢(1963～1976)谈道：“一部音乐作品严格地说已经不再是音乐，除了它本身之外，它似乎还在于一种称之为总谱的形式里……，作品越来越失去时间和空间上均可意识到的精神连续性的表现特点，

从而成为一种任意的、形式化和外在的结构，它在自身中寻找音乐材料和存在的理由。”后现代音乐作品的大量出现，按美国印第安纳大学玛丽·温纳斯特罗姆的说法，是新的“开放曲式”，即开放设计。而刚性时空模式则可以说是一种“封闭设计”。后现代音乐对新的时空模式结构及行为的探索开始了，同时，也暗示了重新认识东方音乐艺术时空模式行为意义的开始。西方后现代音乐艺术既想不断创新，又想逃脱机械主义的魔掌，结果出现了人本主义哲学和科学主义哲学为基础的反理性主义和唯理主义两种极端的音乐现象：（见下图）



2. 艺术美学的价值导向与文化选择

在文化价值观念中有一个奇怪现象。法国人把乌龟和仙鹤看作蠢汉和淫妇;日本人则把乌龟和仙鹤看成是长寿和纯洁的象征;中国建筑中黄色最为高贵,只有帝王建筑的房顶才能使用黄色;而非洲一些靠近沙漠的国家黄色则代表死亡的象征。用英语的一句话来说:一人的佳肴对另一人来说则是毒药。同样,当西方为防止音乐作品的松散去建立刚性时空模式时,中国、东方音乐却在不断发展音乐的"散文性"、"即兴性";20世纪前,当西方刚性时空结构把打击乐作为噪音和非主要标准乐器排斥在外发展刚体和声时,中国却发展了打击乐音响模式,成为戏曲音乐、器乐合奏戏剧性、交响性等的主要表现形式。正如用西方几何数理分析的方法不可能走上中医经络学说、阴阳学说、气功的理论道路,用中国直觉经验的方法也很难去发明解剖学和细胞学学说。这实际上是文化选择的不同。音乐艺术美学的价值理论体系的建立也可以说是西方近代工业文明以来的创建和发明,音乐艺术时空与艺术历史发展的参照,建立了西方音乐艺术美学的价值导向,作曲家们从文化艺术流派的发展(如从巴洛克、表现主义等)中寻找了建立音乐艺术流派的参照,并形成音乐文化历史连续性的艺术美学价值导向。在中国音乐史论的著作中,能见到的是音乐通史或者音乐专史(如乐律史、乐器史),与自身艺术史相参照的音乐历史时期的划分没有建立,与自身艺术美学价值相参照的音乐艺术美学体系也没有建立,没有与中国书法、绘画、建筑等艺术的时空模式参照。人们大都运用西方音乐艺术美学的价值体系来作为音乐文化发展的价

值导向。因此，不断学习西方现代音乐创作的“新潮”本身却缺乏音乐艺术美学价值论的历史根基，只能是随波逐流，风行一时。实际上，西方音乐艺术美学自律论、他律论在音乐作品的内涵和外延方面虽有所不同，但都是以音乐无机本体作为框架，而中国、东方以音乐有机本体并非以“作品”为框架。应该从西方音乐艺术美学吸取的是价值体系的创建方法，为音乐文化发展提供艺术价值导向，并和中国几千年音乐艺术历史的发展连接起来。

3. 音乐艺术时空模式与科学、哲学时空观

西方音乐刚性时空模式与近代科学的时空观是一脉相通的，牛顿的绝对时空观与机械唯物论也正是音乐刚性时空模式所具有的科学、哲学的历史里程碑和历史局限。中国传统音乐时空模式在很大程度上避免了机械的、形而上的时空观，其中也显示了与西方现代自然科学、哲学时空观及价值的关联，如直觉思维、有机整体、系统观念相对时空观念等。但在中国音乐文化内部仍缺乏对刚性音乐时空模式文化的正确历史理解和全面把握，以致还在做启蒙和学习、模仿的工作，对自身音乐柔性时空模式的价值也缺乏具有现代和世界意义的认同把握。20 世纪初，爱因斯坦物理学的新的时空观，改变了经典物理学认识世界的理论框架，他将经典力学时空观纳入了“狭义相对论”的范畴。相对论时空观的出现，为新的哲学时空观进入提供了依据，随之而来的科学、哲学新的时空观进入艺术的领域，西方绘画、文学、戏剧、电影等艺术时空模式一反传统，也发生了巨变。

近代科学、哲学时空观	现代科学、哲学时空观
1. 世界上只存在一种时空形式。	1. 由于物理条件的丰富性，世界上存在着多种多样，具有不同度量性质的不同拓扑性质的空间一时间形式和关系。
2. 时间空间性质不与相对的内容、意识相联系。	2. 时一空性质与相对的内容、意识相联系。
3. 时间流动是绝对均匀的。长度、时间间隔、质量都是绝对的。	3. 时间流动是不均匀的。长度、时间间隔、质量都存在相对性。
4. "经典长度"时空与观察者运动无关，长度独立于信号速度、引力场，观察者运动的关系，也称刚性长度。	4. "相对论长度"时空与观察者运动有关，长度是一种其值依赖于信号速度、引力场，观察者运动的关系，也称柔性长度。
5. 空间是刚性的；时空结构是平直的，均匀的，完全刚性物体存在。	5. 空间是柔性的，时空结构是弯曲的，完全刚性的物质是不存在的，一切物体都可作弹性形变，它们的体积随温度而改变。

50年代后，后现代音乐新的音乐时间、音乐材料、音乐空间、记谱法、音乐行为方式对刚性时空模式进行了彻底的革新探索。西方传统哲学、美学的集大成者黑格尔几乎成为20世纪每一种重要的哲学攻击的对象。西方传统音乐艺术美学、自律论或他律论已经无法面对音乐艺术的现实作出合理的解释。在人类音乐发展史上，似乎也同样面临着类似经典力学到相对论时空观以及音乐艺术美学价值体系的重新认识和理论建构，如果没有这样的建构，音乐发展将不会有新的立足点。而新的音乐时空观念及模式的建立，必须把东西方音乐时空观及价值与当代科学、哲学结合起来考虑。在我看来，对中国及东方音乐有机本体和相对时空观的持久

生命力的理解，对西方音乐无机本体和绝对时空体系的科学方法以及艺术价值论体系的创建方法的融会贯通，东西音乐哲学方法模式构成认同的结合，是建立新的音乐艺术时空模式和新的音乐艺术美学价值论的必由之路。中国音乐界已经有人开始从音乐创作的角度考虑探索这种音乐艺术时空模式的建构了，在此，愿引其言作为本文的最后结尾："运用'狭义空间论'以拓展物质的音响空间观念，运用'广义空间论'以拓展精神的思维空间观念。"

（原文刊载于《中国音乐》1989 年 4 期）

中国戏曲音乐和西方歌剧音乐的跨文化比较

中国戏曲渊源流长，从先秦的乐舞、俳优，汉代的"角邸"、歌舞，隋唐的参军戏，北宋的杂剧，到南宋（12 世纪）永嘉杂剧（温洲杂剧）的形成，标志着戏曲艺术形式的确立，其音乐广泛吸收民间音乐、曲子、说唱和歌舞等等。随后，经过元、明、清，其声腔、剧种的不断繁衍，丰富多彩，在博取许多剧种之长的基础上形成的京剧（1790 年），至今已有二百年的历史。

欧洲歌剧的产生也有其历史渊源，古希腊的悲剧、合唱队的使用，中世纪的礼仪剧、神剧、歌曲和清唱剧等等，为歌剧的形成奠定了基础。从 16 世纪末意大利歌剧正式形成后，17 世纪歌剧进入欧洲各国，风靡法、英、德等国，直至 19 世纪浪漫主义歌剧达到高峰。

一、音乐风格体系中的比较

戏曲与歌剧生长在两种不同的音乐风格体系中。作为跨文化比较，有必要先确立这两种不同音乐风格的文化类型的参照，以免这种比较成为不着边际，或者脱离文化内部整体机制的、孤立的、单方标准的比较。

中国音乐风格的历史变异基本上属于地区性音乐风格的文化自主体系（属于东方音乐文化形态）。西方音乐风格的历史变异（自文艺复兴以来）基本上属于作曲家音乐风格的文化自主体系。这两种音乐风格体系内部有着不同的创作方式或“作曲”的不同约定，是两种文化类型中不同的音乐结构行为方式的表现。

戏曲音乐的创作方式，如同民歌、说唱、器乐音乐一样，是由演唱、演奏者（演员、琴师等）等参与的创作，所以它始终保持着与听众的地区性文化的整体性。地区性音乐风格的演变与语言的风格有着重要的联系。因为汉语语言音韵、声调对唱腔音乐中音的力度、音色、音响、时值、腔调、调式等有着重要关联。如清代徐大椿著的《乐府传声》中提到：“东钟韵，东字之声长，路字之声短，风字之声扁，宫字之声圆，踪字之声尖，翁字之声纯。江阳韵，江字之声阔，藏字之声狭，堂字之声粗，将字之声细。”上述“长、短、扁、圆、尖、纯、阔、狭、粗、细”，是直接影响到音乐风格的重要因素。考虑到中国音乐与文学的紧密关系，以下列举两首词，仅仅由于选韵上的不同，便构成了各自在音响、力度、音色、情感、气质表现上的不同。第一首词是豪放派词人苏轼的〔念奴娇〕（上半阕）：“大江东

去、浪淘尽、千古风流人物，故垒西边，人道是、三国周郎赤壁。乱石穿空，惊涛拍岸，卷起千堆雪。江山如画，一时多少豪杰。"该词平仄声韵的安排，使它在阅读上显示出激越豪壮和高亢有力。再看第二首词，姜夔的〔念奴娇〕(上半阕)："闹红一舸，记来时尝与、鸳鸯为侣。三十六陂人未到，水佩风裳无数。翠叶吹凉，玉容销酒，更洒菰蒲雨。嫣然摇动，冷香飞上诗句"。该词读起来，整个音响、力度、音域、时值、情感、气质与第一首词就截然不同了。如第一首词字位即"东""淘"就比第二首词"一""来"的力度、响度、时值感要强；第一首词以仄声字结尾比第二首词在情感上就显得干脆、有力。以上这些声韵、声调的音响、力度、音色等感觉的差异仅仅在同一音系内，在汉语不同音系也还存在着以上语言音韵等感觉方面的差异。依照语言学家王力的划分，将汉语分为五大音系，其中各音系的特征如下：

(一)官话音系的特征

1. 无浊音[b‘],[d‘],[g‘],[v‘],[z‘],(计五)；

2. 无韵尾－m,－p,－t,－k；

3. 声调至多为六类。

(二)吴音系的特征

1. 有浊音[b‘],[b‘],[g‘],[v],[z],且与古代的浊音系统相当；

2. 无韵尾 m,－p,－t,－k；

3. 声调在六类以上，去声有两类。

(三)闽音乐的特征

1. 多数古浊母平声字今读不吐气；

2. 知彻澄有时保存破裂音成[t][t‘]；

3. 无轻唇音[f][v]；

4. 有韵尾－m，－p，－t，－k；

5. 声调在七类以上。

(四)粤音系的特征

1. 无浊音[b]，[d]，[g]，[v]，[z]；

2. 有韵尾－m，－p，－t，－k；

3. 声调在七类以上，与古代的声调系统大致相当

(五)客家话的特征

1. 无浊音[b]，[b]，[g]，[v]，[z]；

2. 古浊母 字无论平仄，今皆读为吐气；

3. 除下列 4、5 两特徵外，韵母与北方音系颇相近似；

4. 有韵尾－m，－p，－t，－k；

5. 无撮口呼；

6. 上去声各只有一类，平入声各分两类。

从以上各音乐音响特征上看：(一)无浊音；无韵尾；声调一般在四声；这些决定了音响、音色、力度、平仄等较响亮，鲜明有力。(四)、(五)虽无韵尾，但有浊音，声调也在六声以上，因此，这些决定了音响、音色、力度、平仄等较柔和、细腻。关于音韵学与一些民族的音乐体系和音乐风格方面的关系，在 1932 年阿姆斯特丹的国际语言系科学会议上，由音乐风格分家和音乐民族学家贝金提出，并得到学术界的公认。

总的来看，地理上越趋向于南方，气候越温暖，语音越柔和，声

调也越加细分。就说话时声音的地面反射条件差异来看，北方土地空气较干燥，冬有冻土。南方土地空气较湿润，山清水秀；因此前者声音反射较“硬”，后者声音反射较“柔”，北刚、南柔似乎正体现了中国音乐北、南风格的大致特征，而戏曲音乐风格也是与此相应的。

西方音乐体系中声乐与器乐乐音的纯化与标准化（这也是建立和声的根本条件），使其音乐风格的内部发展基本上脱离了与语言音韵的联系。欧洲中世纪的音乐史主要就是教堂音乐史，在马丁·路德（1483～1546 年）的宗教改革之前，教堂音乐都是用拉丁文演唱的，并没有显示出音乐风格与语言变异关系的历史性基础。甚至欧洲多声音乐的产生，与其语言和教堂建筑的声学条件有紧密关系（这些条件是中国文化中所不具备的），建筑家 H. 巴格纳尔曾说到：“多声音乐是直接产生于一种建筑形式及拉丁语中的元音。”在《优良声学设计》一书中他说：假如声音强到足以使教堂各处都听到，每个音符的回响则会长得使整个词与词之间发生叠合，结果整篇讲道会变成一片混乱的，意义不清的嗡嗡声。因此有必要采用更有韵律的说话方式：朗诵或吟唱。在回声很明显的大教堂里，常常有所谓的“共振音调”，也就是一个声音明显增强的音域，当牧师吟诵的音调与教堂的共振音调很接近时（两者常常可能都趋向 A 调或降 A 调），响亮的拉丁元音就可以充分地传给全体听众。”另外，西方歌剧直到莫扎特的歌剧《后宫诱逃》（1782 年）和《魔笛》（1791 年）开始使用德语演唱，而在此之前都是用意大利语演唱的。甚至，莫扎特除他上述两部歌剧外，他的其他的歌剧也是

用意大利语写的。因此，歌剧音乐风格也不包含与语言风格变异关系的历史性基础，虽然后来各国歌剧（如意、德、法等）也形成了一些各自的特点，但歌剧音乐的创作同其他器乐、管弦乐创作一样，都可以纳入西方作曲家标准化共性写作的（大小调和声体系）音乐历史风格演变的框架中，如古典、浪漫乐派等等。

以上主要提供的是两种音乐风格型的语言背景因素，这些因素对认识中国音乐与西方音乐的变异基础，并在此基础上认识戏曲音乐与歌剧音乐的不同特征也是具有重要意义的。

二、音乐结构形态中的比较

1. 角色化的音乐声音基础，声乐艺术在戏曲音乐与歌剧音乐中都处于同样首要的地位，也同样具有相似的角色化的音乐演唱的分类特征。如戏曲：生、旦、净、丑的角色，继而还可细分，而且从音色上说也有所不同，如：老生（挺拔苍劲），小生（宽亮刚劲），老旦（苍劲柔婉），青衣旦（庄重妩媚），净（刚毅雄浑），丑（结实脆亮）等等。同样，歌剧中抒情女高音音色较柔和，花腔女高音音色较华丽，戏剧女高音色较粗犷，相应也有抒情男高音和戏剧男高音、滑稽男低音，正派庄重的男低音等。歌剧中男女高、中、低音的划分则利于重唱和多声概念的运用。这些不同角色化的音乐演唱在戏曲和歌剧各自内部构成了角色化音乐声音的整体结构。由于戏曲唱法和歌剧（美声）唱法在声音要求和语言、音乐风格类型上的差异，音乐声音的整体结构基础是不相同的，它们有着两种不同声音的变量（数值可以变化的量）、参量（数值在一定范围内变化的量，

当这个量取不同数值时，反映出不同的状态）基础。这就需要对两种唱法有一个大致的比较。

美声唱法要求每一个音平正确而浑厚，音与音之间的关系干净清楚，音响过程中共鸣腔内位置较固定，其音响共鸣中心在头腔、胸腔、咽腔三处的交接处，即靠口腔软腭（口腔后部），运用头腔、口腔共鸣的声音浑厚，乐音泛音音色较丰富，这与意大利语发音部位相关（西方语言比汉语靠后，而且以元音为重音，辅音较轻，汉语辅音较重）。

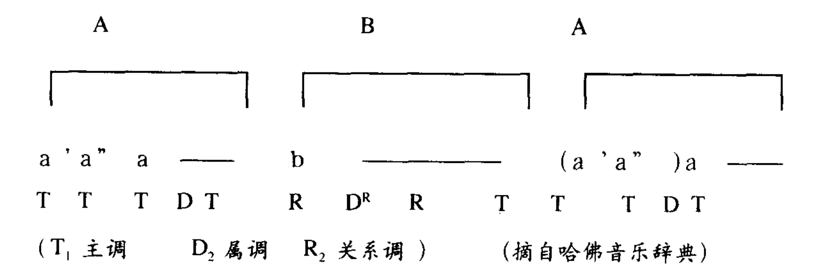
戏曲唱法的每一字或音（同书法中的每一根线条一样）行腔（或用笔）最忌平直，因为唱腔中字有头、腹、尾（以昆曲为最典型）的变化，音响过程中共鸣腔内位置相对不稳定，其音响共鸣中心位置靠硬腭（即口腔前部），汉语声调的变化靠口腔前部位置调节变化，声音反射较清亮，相对乐音音色变化较单薄，但行腔中语音音色的变化相当丰富，如在不同剧种和行当中就由不同的发音部位和方法造成的所谓立音、横音、龙音、虎音、堂音、水音、炸音等音色上的分别；还有豁、擞、迭、顿等装饰音唱法；以及由各种方法形成的所谓枣核腔、橄榄腔、珍珠腔、喇叭腔、砸夯腔等某些小腔色彩上的差异。

由于戏曲音色化的音乐声音基础与歌剧存在着不相同之处，在音乐比较时就应考虑这些因素在音乐整体表现的重要作用，如紧张度和音感方式，以及这些声音形态产生或“作曲”方式不同于歌剧音乐唱腔的作曲方式。所以，应以音乐民族学的调查、描写、以及记谱法约定方式来考虑这些特殊的声音形态，而不是以西方

音乐作曲的方法和术语或标准记谱法来记录归纳总结这些形态，因为这些方法和术语等是在西方音乐形态结构以及文化内部建立和使用的，它存在着不具有跨文化使用的一定局限性。

2. 核心唱腔的比较。核心唱腔指戏曲与歌剧中主要人物的重要唱腔，其唱腔音乐富于抒情性和戏剧性的表现。

从整体结构来讲，戏曲核心唱腔由不同板式组成，如京剧中核心唱腔结构常常是由以下板式规律组成：散板—慢板—原板，或二六——流水或快板—散板。歌剧核心唱腔（咏叹调重要唱段）常采用三部曲式（也采用二部，回旋曲式等），如 17 世纪以大反复咏叹调著称的，对其后产生重要影响的咏叹调就是由三部曲式组成，如下图：



从结构原则上来讲，戏曲核心唱腔的板式变化原则（或曲牌的组合原则）也是中国音乐器乐、歌舞、说唱的最典型原则，它与中国文化中哲学的“辩证组合”相约定（如易经的组合方式一样）。歌剧核心唱腔的三部性结构原则（呈示、展开、再现，也是和声功能序进逻辑的根本原则 Ⅰ—Ⅳ—Ⅴ—Ⅰ），也是西方音乐器乐、管弦乐曲式（如序曲、奏鸣曲、赋格曲、回旋曲等）的最典型原则，与西方文化中哲学的形式逻辑“三段论”相约定。
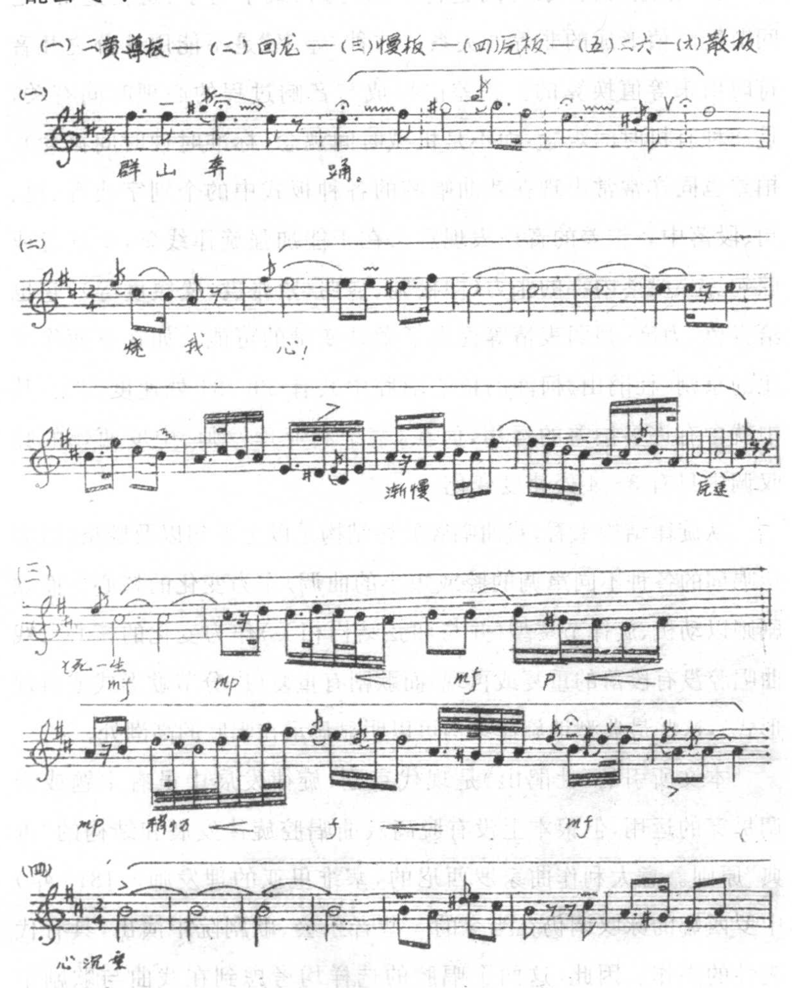
另外，在整体结构方面，戏曲音乐散板的运用是歌剧音乐中不包含的一种特质。散板的特殊时间构成主要是因为“拍差”节奏的存在。“拍差”指音乐时间进行中拍与拍（或字与字、逗与逗等）之间节奏时值形成的非等值关系。这种“差率”是不能用几分之几音符时值来等值换算的。拍差的形成与音响过程的心理时间有关，是一种有机时间观念，而不是机械时间观念（标准时钟时间概念）。拍差也同样常常出现在戏曲唱腔的各种板式中的个别字或音、逗、句、段落中。拍差的音乐表现意义在于能加强旋律线条，个别音或腔句、逗、段落内部的张力（即松驰、强弱、紧张度、松缓度等），它也给音色、力度、强弱表情等提供了微妙变量的可能。如在下面作对比的京剧《杜鹃山》柯湘的核心唱腔中共有 33—34 处速度变化，其中就含有许多拍差的运用，而在《塞维利亚理发师》中罗西娜的咏叹调中只有 3—4 处速度变化。
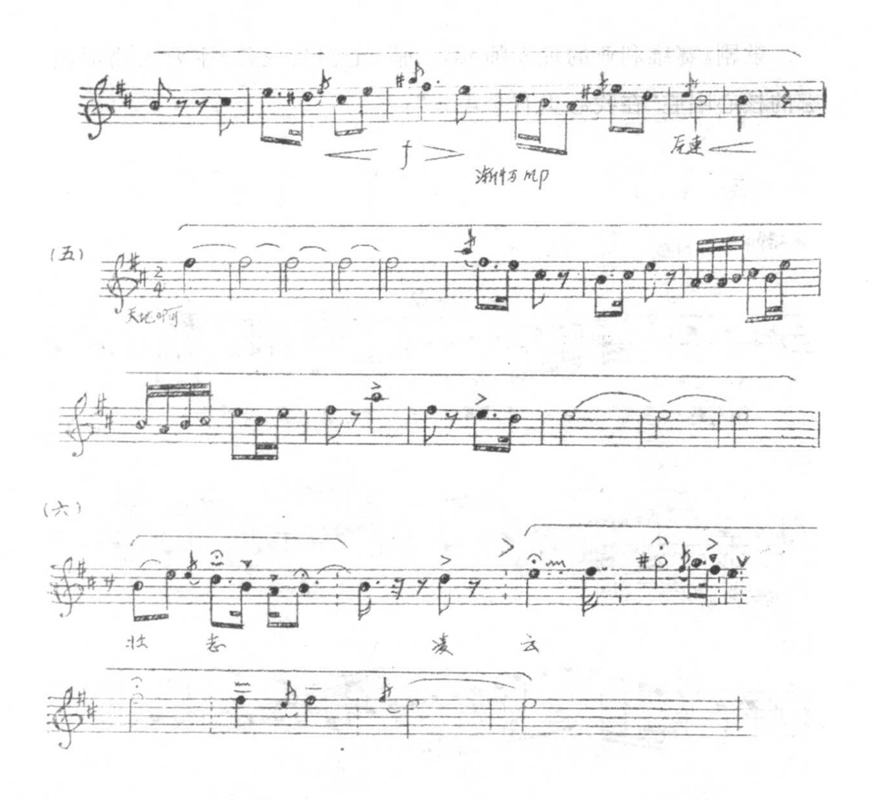
从旋律结构来看，戏曲唱腔旋律结构是以上下句以及腔格（以表达唱词的各种不同声调的腔或短小的曲调）作为变化的核心。而歌剧则以动机、旋律节奏型（并与和弦结构相关）作为变化的核心。戏曲唱腔没有段落的重复或再现，而歌剧有重复（以分节歌形式或再现形式），这些最典型地旋律结构可以明显显示在唱腔的高潮处。

本文所引的《杜鹃山》是现代京剧，旋律发展中虽有主题或音调贯穿的运用，但根本上没有脱离戏曲唱腔旋律发展和结构的“古典”原则。意大利作曲家罗西尼的《塞维里亚的理发师》（1815 年）中罗西娜的咏叹调仍在当今的一些音乐会、歌剧院中演出，具有代表性的杰作。因此，这两个唱腔的选样均考虑到在戏曲与歌剧中
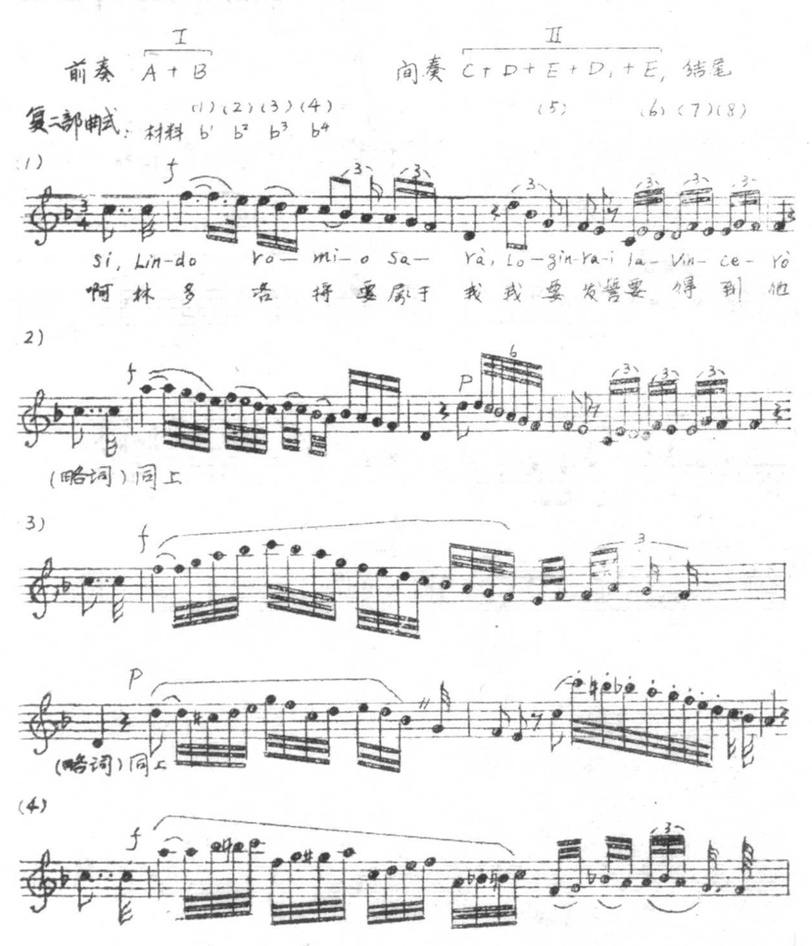
所具有的代表性。请参见谱例：
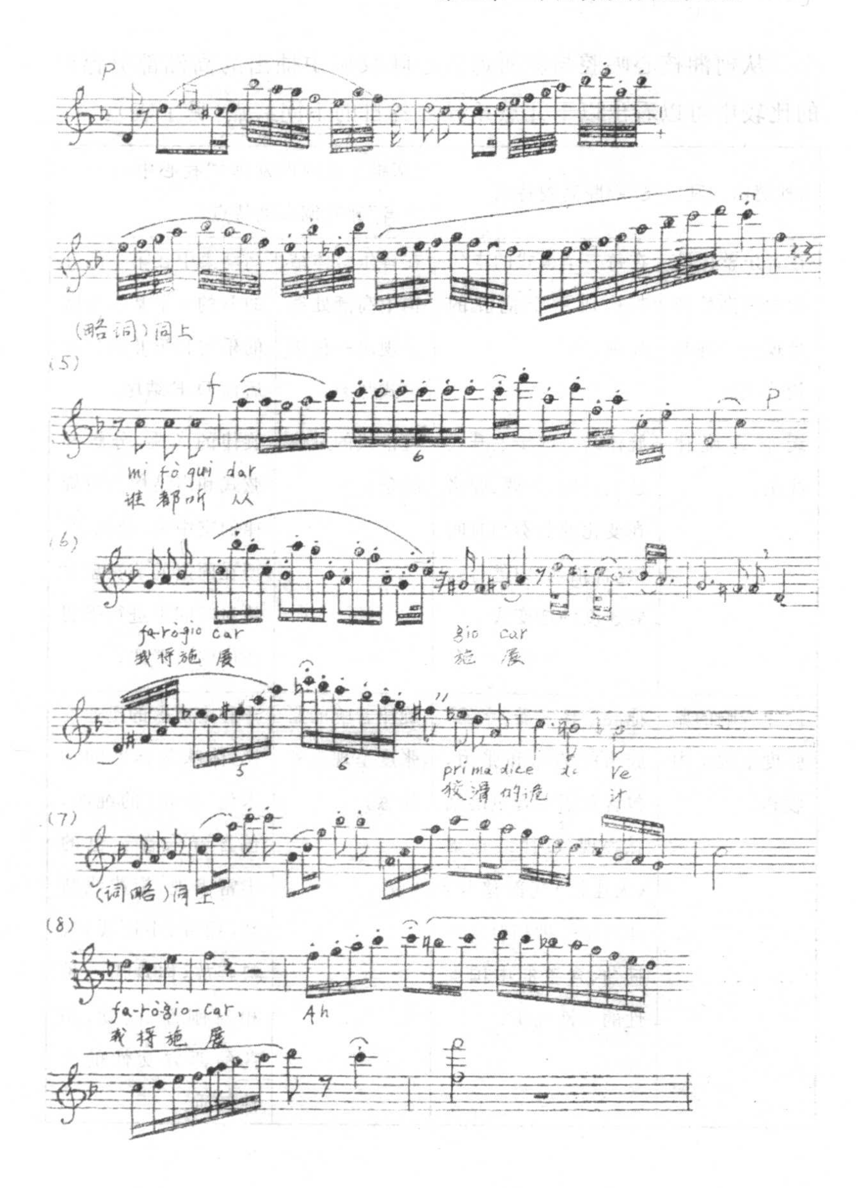
京剧《杜鹃山》第五场（全剧共九场）主要人物柯湘的核心唱腔“乱云飞”：




f
(五)
(六)
壮 志 凌 云

歌剧《赛维利亚的理发师》第二幕（全剧共三幕）主要人物罗西娜的核心唱腔“在我心里有个声音”：




P
(略词)同上
(5)
f
P
mi fò gui dar
谁都听从
(6)
fa-rò gio car
我将施展
gio car
施展
prima dice
狡猾的诡
计
(7)
(词略)同上
(8)
fa-rò gio-car.
Ah
我将施展

从柯湘核心唱腔与罗西娜核心咏叹调中抽出的高潮部分谱例的比较中可以看出以下几点差异或各自的不同特点(见下表):

《杜鹃山》"乱云飞"唱腔高潮特点		《塞维里亚的理发师》"我心中有一个声音"咏叹调高潮特点	
在音乐整体结构中高潮处理呈现出一种起伏式状态。	在每一个板式的末句都构成一个拖腔的高潮。	在音乐整体结构中高潮处理呈现出一种集中式状态。	高潮集中在第Ⅰ部分的B的4个基本紧撒的乐句和第Ⅱ部分的后面D.E结尾。
缓推式旋律线条。	旋律线是逐步上升式迂上升的,声调、腔格在变化的节奏和时间(包含拍差)中进行强弱速度的渐变式。	直推式的旋律线条。	旋律的大跳,分解和弦式和声结构力对旋律的支中掌,动机、音型在固定的节奏型和绝对时间中进行强弱速度的对置式。
旋律音响的紧张度呈现出内收感。	拖腔中体味着"字韵"腔格的韵味和张力,包含着语音音色的细腻表现,旋律线连绵(大连线)气韵悠长,体现出一种相对柔性韧劲、含蓄的中国女性的个性气质。	旋律音响的紧张度呈现出外放感。	华彩中声区的迅速变换,体味着标准的艺术化"声音"的纯净,包含着乐音音色的丰富表现,旋律线断裂(顿音、小连线)气势奔放,体现出一种相对刚性、刚劲、坦荡的西方女性的个性气质。

(3)戏剧性功能的音乐特征比较。中国打击乐在戏曲中代表了其发展的最高水平,而欧洲音乐的和声纪元或主调音乐诞生在歌剧院,管弦乐队的发展及其音乐的戏剧性与歌剧直接相关,这也属于两种音乐文化互不包容的特质。打击乐在戏曲中以不同的音响方式,节奏效果,表现不同的戏剧情境,可以说是戏曲戏剧性音响结构的重要框架。而浪漫派歌剧管弦乐队对情境、人物、情感及音乐的戏剧表现的运用已趋完整。

打击乐在戏曲中运用于演员动作、身段、开唱引导、唱腔伴奏、念白伴奏、舞台气氛(开场、结尾)。戏剧性情绪(如"急急风"伴紧张的情绪,"乱锤"伴失措、沮丧的情绪,"哭头"伴悲怆的情绪,"撕边"伴笑的情绪等),自然声响效果,如水、风、雷等。

打击乐的运用也可以看作是一个普遍的东方音乐现象,印度戏曲中打击乐也有其重要地位,打击乐在非洲音乐中也是突出的。一位学者在他的《神秘社会的鼓——贝尼部落》一文中曾说:"在欧洲,人们习惯把全部鼓乐都称作原始,其实不对,鼓乐是高度发达的,它是生活传统的复杂产物,如果把这种鼓乐与欧洲农民伴舞的鼓点作比较的话,后者听起来才真的是原始的,相对不发达的"。将中国音乐中打击乐等现象与东方音乐现象相联系,也许更能理解中国音乐的东方意义和东西方音乐的差异,本文的目的也意在抛砖引玉。同样也可提出一些问题:非固定音高打击乐能否算作音乐?如果算作音乐,如何对它进行分析,如何在世界音乐理论的整体中包容它?如果不算音乐,又如何对这种"东方现象"作出解释。

三、音乐审美差异中的比较

根据一些人类学家对人类文化史的研究证明，各种文化都形成了有别于其他类型社会的独有的特质。音乐也是如此。周文中先生在其《亚洲音乐与世界音乐》一文中也曾谈到："我从这一角度（此处指音乐的结构和风格）研究了很多种亚洲音乐文献。但无法在史籍或记录里找到前人关于下列美学问题的讨论：（一）主题的发展；（二）同时进行的单音旋律之间的关系；（三）和声进行作为表现方法；（四）音色关系作为音乐架构的动力。无疑这四点就是近几百年来西方音乐的伟大贡献。"

与以上所述相对，在中国音乐和东方音乐的结构和风格中也具有西方音乐以及文献、记录中所不包含的内容。如：（一）单个声音的变异与隐喻（如戏曲各种角色的发声、古琴的吟、揉、绰、注和风格流派的约定等，又如印度音乐中单个音的"摆奏"）；（二）由一母体旋律或产生多个相似而不相同的同时进行的高声旋律（如泰国将有些多声看成一个声部），以及同一曲牌（印度的拉格）或曲调演变成不同曲牌或不同曲调的"创作"；（三）打击乐作为独立的表达音乐戏剧性和情感的体系；（四）地方语言音韵及音色对声乐风格以及器乐演奏手法和风格的重要影响；（五）散板时间结构以及拍差的广泛运用（在印度音乐拉格散板中也存在）。

近年来，人们开始考虑这样一些问题：如，在理解一种音乐时，脱离它的文化和艺术的关系（约定）的理解，是否能真正听懂和理解这种音乐？西方音乐的审美方式仅仅是多种传统音乐中的一

种，它是否具有跨越其他文化艺术标准的效力，而独自成为世界音乐审美的总论？学术研究对此问题的回答是越来越坚定地趋向于否定的态度。因此，可以考虑在理解不同音乐不同文化艺术的关系的基础上来阐释音乐的审美方式。

首先，语言是人类思维的基础，也反映一定的民族思维的特点和民族音乐思维的"深层结构"特点。如西方语言就是一种逻辑语言，文章每一段段几乎都围绕着主题句而展开，如以英语考试（如TOEFL）的快速阅读理解中首先要抓住主题句，正如西方音乐首先要抓住音乐主题（或动机）一样，才能对文章或音乐的发展有所把握和理解；（古）汉语是一种"玩深沉"的语言和"隐喻"的语言，汉字构造或造字（汉字形体构造传统有六书的说法：象形、指事、会意、形声、转注、假借）不同于西方语言，汉字中常常许多字都包含着典故、故事、联想，要读懂古汉语许多文章，必须弄清这些字（如《说文解字》便是这种释意）的含义，正如听中国音乐一样，需要弄懂单个音的变异和隐喻，才能看懂和听懂以及理解和把握这些文章或音乐。从艺术上讲，中国书法的笔划有着和音乐声音一样的精彩隐喻，如艺术家对书法笔划的感受：1. 横（一）、"如千里阵云，隐隐然其实有形"；2. 点（、），"如高峰坠石，磕磕然实如崩也"；3. 撇（丿），"如陆断犀象"；4. 竖（丨），"如万岁枯藤"；5. 弯（V），"如百钧弩发"；6. 捺（㇏），"如崩浪雷奔"；7.（丁），"如劲弩筋节"。还有一些笔法可比作"鸟啄、虎牙、羊蹄、垂露、悬针、兰叶、鸭嘴、凤翼、龙尾、天鹅卧波、蝴蝶穿衣"等等。古琴的散音（空弦音），"声音虚朗嘹亮，如天地宽广，风水之澹荡"；泛音，"声音脆美轻清，如蜂蝶之采

花，蜻蜓之点水”；实音“如钟山之巍巍，山崖之磊磊”。又如对戏曲四大名旦声音的艺术体验：“梅派嗓音脆亮宽圆俱备、刚柔相济，如书法家王羲之的博采众长之体；尚派嗓音刚劲圆亮，以刚为主，如书法家颜真卿体，雄健刚劲、浑厚敦重；程派寓刚于柔，如书法家欧阳询体，化刚为柔；荀派嗓音娇亮，以柔为主，如赵孟頫的书法，优雅柔美”。同样，西方音乐风格流派发展也受之于其艺术流派的影响和约定，而且音乐流派往往总是在此之后出现。如巴洛克、洛可可、古典、浪漫、印象等等。如果没有对这些艺术的了解，恐怕也难理解这些音乐艺术的流派，也不可能理解特定文化中音乐艺术的创造。在音乐的变异方式上似乎也体现了与语词发展的相关性。英语（西语）词汇的扩展方式是不断创造新的词汇，据说最大的韦氏词典现已收集近两百万字，这种扩展方式正如西方作曲家作品不断涌现的新作，每个作曲家都有数目可观的作品；汉语的词汇扩展方式是在原有词汇基础上的组合，收字最多的汉语大字典约为 5～6 万字，中国音乐的演变也是在原有基础（民族曲牌等）的扩展和组合，如戏曲音乐的一曲多用等。这种方式似乎也是有“东方现象”的意义（如印度音乐拉格的演变）。如德国学者布海戈所说：“中国观众喜欢一再地观看同样的剧目，想接触那些众所周知的但又是由不同演员重新创造过的内容，这和印度的情形是相同的。中国戏曲中运用的语言是方言，因此，习用同一语言的人才是理想的观众。在印度的情形也是如此。”以上这些事例反映了两种不同的创造和审美方式，西方注重“形”的创造，东方相对注重“意”的发挥。中国古代哲人老子的“大音希声”的音乐体验，正是由这种音

乐声音唤起的。不光是听音乐，还须有内心的联想、情感、想象以及特定文化艺术约定等等“意”的不断发挥。

中国戏曲的审美方式强调感觉的整合，其表现在流派“唱、念、做、打”的统一，如唱腔与人物的动作、表情、服饰的协调和审美刺激以及打击乐节奏与人物动作节奏的整合，这与中国音乐“诗、舞、乐”传统相关，它不是强调为单纯的听觉艺术。西方歌剧在某一发展阶段也有加入道白、舞蹈（如舞融于歌剧加对白，法国作曲家吕利将芭蕾舞融于歌剧中），但未成主流，而歌剧音乐审美注重以听的感觉为主的体验。

总之，从以上审美差异的比较中可以看出音乐审美不是一种孤立现象，它与一定的文化艺术和文化类型有其约定。文化是价值引导的体系，音乐也是受价值引导的体系，这些价值突出表现为音乐的审美选择，它决定了音乐结构和风格的变异方式和发展方向。正如人类学家 R. 本尼迪克所认识到的：“各种文化，无论多么狭小，多么原始，也不管多么庞大，多么复杂，都可以看作从巨大的人性潜力之弧中选择了某些特性，并将这些特性繁化成愈来愈牢固的、强化的格式，这是任何一个人在一生中不可能做到的”。

四、危机与发展的探讨

文化像有机体一样，经历着兴、盛、衰、亡的过程，戏曲与歌剧也不例外。美国音乐批评家普来曾兹在其《现化音乐的痛苦》（1955）“歌剧的危机”一节中表明了他的观点。他认为：第一是声乐艺术在歌剧中的失落。歌剧三百年的历史显示了歌唱家与管弦

乐的长期交战。这种交战不断带有戏剧的徘徊，但毫无结果。悲剧在于交战的矛盾的性质和它的含义及争论点没有弄清，那些歌唱家默认了他们的首要地位的放弃，他们被管弦乐参与的挑战所迷惑，所以没有认识到他们失去的是他们声乐旋律的生命血液。所有成功的歌剧是因为它们具有音乐的愉悦和兴奋，而现代歌剧表现的倾向不仅与歌唱家相对立，而且也与歌曲相对立，这种失落的管弦乐式的歌曲在“特立斯坦和伊索尔德”（瓦格纳作曲）与“奥泰罗”（威尔第）中是一事实。瓦格纳、威尔第是意识到没有歌曲便没有音乐，他们的作品是杰出的。瓦格纳长大的歌剧、音乐的戏剧性、动机的展开、管弦乐的宏大与丰富，和声的尽兴，剧本歌词的哲学内涵（注：瓦格纳自己考虑安排戏剧的结构、情节，并自己作词作曲），但除了歌唱者外，任何人都难以听懂歌词，因为歌词是歌唱者记忆的关键，以及表达声乐色泽的指南。现代作曲家形成了音乐戏剧性结合的观点，但他们既没有获得音乐也没有得到戏剧性。他们的错误不是没有考虑瓦格纳的得失，而是没有理解失的所在。他们受他的理论和方法的影响，忽略了歌剧的根本音乐性质是不曾改变的，声乐的旋律是歌剧中音乐的首位。第二是将技术作为追求的目的。普来曾兹认为：欧洲音乐的崩溃，不仅是由于它与众不同的技术资源的枯竭，而且因为它的崩溃使作曲家以技术来考虑创作，他们通晓这种创作，但忘却了音乐，甚至也许不知道什么是音乐。自一战以来，歌剧没能出现与莎士比亚的语言相比的杰作，他认为解决方法在于：如果作曲家试图以音乐性的目标写作，如 20 年前克雷尼克（Krenek，奥地利出生的美国作曲家 1900～）或

当今的梅诺蒂(Menotti，意大利出生的美国作曲家 1911～)，他能成功地和真正公众音乐家竞争，放弃严肃音乐或成为一个严肃作曲家的地位，否则会难以面对公众，也无法创造经济效益，他也将不能创造音乐。

戏曲音乐与歌剧音乐同文化发展一样，在结构内部的发展中也出现了饱和，或按文化中称为“极限机制或稳定原理”，它的出现是内部适应的最终产品。

从本世纪 60 年代～80 年代，中国现代戏曲的出现开始融合和应用西方音乐技术结构和乐队。六七十年代的“样板戏”音乐主要采用了西方浪漫主义音乐的作曲技术结构，并在当时成为一种现代京剧或戏曲的“标准化”模式，各地方戏曲也出现了移植“样板戏”的现象。人们也领略了中国戏曲音乐与西方管弦乐队技术结合增添的辉煌效果，加上当时政治的效力，“样板戏”音乐是家喻户晓，广为流传。在此笔者不准备探讨戏曲音乐与西方音乐融合结果的得失，以及如何与现成的各种西方音乐技术结构融合的可能性，而只打算从以上比较中所得出的戏曲音乐的个别特征来探讨发展的潜力和可能性。

1. 打击乐音响资源的考虑。打击乐是东方音乐体系中的一个重要组成部分，它拥有独特的音响资源，“音色和声”，相对独立的音乐表情，表意等功能，以及具有语汇、“语法”和可移动式模型的发展潜力，或者说是一种重要的“潜在技术结构形式”。正如欧洲 19 世纪和声的发展一样，其早期音乐(音程的运用)、中世纪的简单多声就是一种“潜在的技术结构形式”，后借助于理性与科学而成

为一种完满的多声技术结构形式。早期戏曲的露天演出和作为一种召唤功能具有很强的音响和很大的音量，但进入现代社会剧院后，没有对新的适应作出改变，据悉样板戏时期曾尝试用玻璃罩来隔音或在板鼓下塞东西来减小打击乐过大音量的刺激，但也没有效果。当今，在工业技术的背景下打击乐完全有可能在保持原有特色的基础上形成新的技术产品，这就首先要在理论上明确新的打击乐器制造对提供新的技术结构可能性的重要意义，而这一点欧洲音乐史的经验可以提供这种重要意义的证明，西方音乐史中乐器制造，如波姆式乐器、钢琴、电子乐器等都标志着一种新的音乐的技术结构基础和时代。同样，新的打击乐制造成功，它将提供给戏曲音乐新的技术结构基础。在样板戏时期，乐队曾使用了改良乐器。如低胡乐器在《沙家浜》中的应用，后因在西方音乐技术结构参照中低胡的低音效果不明显，不能形成较好的立体音响效果又改回使用大提琴。其实，中国打击乐的低音是丰富的，如锣、钹、编钟等。

2."活"的音乐传统因素的考虑。在印度音乐中，文化移入或文化适应的一个成功例证是小提琴的印度演奏方式（现已得到国际上的承认），即在小提琴演奏上运用印度音乐演奏的"语汇"如"摆奏"等等。当你听到这种录音时，你很难想象这是小提琴演奏的音乐，这就是音乐中"活"的传统的再生或移植。中国音乐在各地区性音乐风格中有限丰富的演唱、演奏的"语汇"，各种丰富的唱法和地方的语音音色，还有像古琴等乐器的演奏"语汇"，它同样可以运用或移植到各种乐器上来（包括西方乐器），这些就是基于传

统音乐中“活”的因素认识上的再生或发展的一种考虑。

3. 戏曲音乐地区性风格理论的考虑，各地方戏曲音乐与地方民歌、说唱、器乐等艺术风格有着紧密的联系，在调查、描写这些音乐风格、美学的基础上，对地方戏曲的风格形态和美学价值作出研究总结，将此作为戏曲音乐更新的理论基础，并作开放性的发展，既不要求各地区都按某一标准模式，也不排斥对西方音乐各种派别的吸收，这就需要有不同理论的研究的基础，才能减少或避免实践的盲目性，加强对每一种作法的目的性或目标性。戏曲音乐地区性风格理论的建立（包括艺术、美学等理论），是文化转型（中国传统文化的现代化转化）新的适应的要求，即由原来戏曲音乐的经验性传承、娱乐或欣赏向实证科学和艺术美学的转化，由经验化向理论化，以及审美精神意识的转化，它能为现代社会化的音乐生活提供审美的价值导向，并进入现代上层建筑中艺术的意识形态领域和“民族文化意识”或“地方文化意识”，这将有利于把戏曲音乐发展与现代学术发展联系起来（包括语言的、社会的、文化的、美学的、行为的等学术研究），增强戏曲音乐艺术理论的自我更新能力。

参考和引用文献书目目录

[清]徐大椿. 乐府传声. 中国戏剧出版社

王力. 汉语音韵学. 中华书局

S. E 拉斯姆森. 建筑体验

[美]哈佛音乐辞典

周文中. 亚洲美学与世界音乐

东方艺术美学.国际文化出版公司
董维贤.京剧流派
[美]现代音乐的痛苦
喻绍泽.古琴概述.四川音乐学院音研所印
戏曲艺术节奏论.文化艺术出版社
[美]苏珊、朗格.情感与形式

（原文刊载于《黄钟》1992 年 3 期）

中西音乐"中心特征"的两面性辩证分析

音乐"中心特征"一词可简单解释为某种音乐的重要特征，这种重要特征具有较为稳固的结构或模式意义，并与其文化结构或模式紧密相联。

文化中心特征、文化模式、文化类型、文化结构或社会结构概念在文化人类学学科中已得到广泛的认可和运用。将这些概念移植到音乐研究方面来，会有助于我们对某一音乐现象研究时具备对其整体理论框架的考虑，并防止以 A 文化音乐的理论框架去归纳或解释 B 文化的音乐特征或现象。例如，用西方音乐历史（如单声到多声的历史发展）和音乐理论的框架（和声、曲式、记谱法、作曲概念）来解释中国音乐的"作品"和记谱法、曲牌、一曲多用等音

乐特征或现象。因此，如果我们不能设定中国音乐的“中心特征”及其与文化结构的关系，我们便有可能失去思考中国音乐特征的整体理论框架，而以现成的、既定的、体系的、“科学的”西方音乐理论来解释中国音乐。

“欧洲音乐中心论”的实质就是把西方音乐“中心特征”作为世界音乐发展的科学标准和归宿，所有音乐的发展或现代化将是向此中心靠拢或集聚或与此中心的音乐越来越相似。因此，认识不同音乐的“中心特征”是铲除“欧洲音乐中心论”的根本基础，是以中国或东方的角度来寻找未来音乐发展起跑线的思考。

一、单声与多声

在中西音乐研究中单声与多声的讨论明显涉及到音乐中心特征的问题。为了论证“多声”不发达的音乐文化应向西方“多声”中心靠拢的可行性，有人提出三个假设：“1. 中国已有充分发展的多声思维音乐；2. 西方并无充分发展的多声思维音乐；3. 中国音乐的进步无需多声思维。这三个假设中的任何一个如果成立，中国音乐就不会存在不及的不同了。所以说，‘关键就在和声方面’。”（《黄钟》1991 年 1 期 60 页。）假设还进一步推论：“……中国传统、民间音乐里也有多声思维。近些年来在少数民族音乐研究中发现了更多美妙的多声民歌。但是所有这些都只是一些多声因素，尚不足以形成体系性的、系统性的、构成一种思维方式的音乐文化。”（《黄钟》1991 年 1 期 60 页。）

上述假设是以欧洲音乐中心特征为条件的，即以单方设限去

比较双方，从逻辑上看是存在问题的。如果我们辨证地思考一下，用西方的镜子照中国音乐存在着不及的不同。那么，用中国的镜子来照西方音乐是否也有不及的不同？我们再做相反的类似假设，结论便会是另一个极端。

1. 中国音乐无充分发展的音乐方言区、非乐音或含噪音的声音材料（如非固定音高打击乐、不同方言区歌唱发声、演奏口法、手法等）；2. 西方音乐无充分发展的音乐方言区、非乐音或含噪音的声音材料；3. 西方音乐的进步无需寻找和声以外的声音材料。按此三个假设也可进一步推论：近年来在西方先锋派与后先锋派、偶然和即兴音乐中发现了许多美妙的噪音、语言音色、非固定音高打击乐，但所有这些都只是一些噪音因素，尚不足以形成体系的、系统性的音乐方言或由噪音声音材料构成一种思维方式的音乐文化。

以上两种假设根本忽视了不同文化音乐中可能存在不同的中心特征，它们不是对等的将各自音乐的中心特征进行结构对应的比较。通俗来看，它不是以心比心，而仿佛是以此人的心去比较另一人的胃，甚至是以头比脚。如果说以上两种假设还有可参考之处，那便是它们涉及了中西音乐各自的中心特征问题。

近年来，单声与多声似乎成了对中西音乐结构形态分野的结论性概念。由此，“从单声到多声、从简单多声到复杂多声是个已由音乐史证实了的、不断进步的、带有规律性的历史现象。”（《黄钟》1991 年 1 期 60 页）此句话中“音乐史证实了的”是指欧洲音乐史证实的还是世界音乐史证实的呢？如果将人类音乐或世界音乐

归纳为由单声向多声阶段的进化，那么，下一个阶段是什么？是“超多声”呢？还是噪音多声？在西方管弦乐、交响乐多声充分发展后的今天，偶然音乐、噪音音乐、具体音乐等的出现是多声音乐的进化呢，还是退化、淡化、异化？如何用被这种音乐史证实了的单声到多声的进化标尺来衡量、连接、解释这一音乐现象的历史呢？如何界定不同文化多声的概念呢？多个打击乐声部的合奏是多声还是单声？中国音乐中以同一旋律母体演变的多个声部（既有相似又有不同）合成旋律是否算作多声？如果不算，那么，西方现代作曲技法中非和声化的多声结合“色彩音层”是否也不算多声？西方现代作曲技法为何要跳出传统体系性的、系统性的多声？

如果不能回答以上这些问题，那么，用西方“多声”概念来解释其他音乐是成问题的。依笔者之见，中国音乐没有走向西方和声的道路，其根本原因在于音乐中心特征（包含声音行为操作方式）选择的方向不同。和声是在两音或多音的绝对时间、绝对音高共振条件下建立的，其附带条件是定量记谱法的行为操作方式和机械律时间体系的构造。它建立的代价是放弃对声音（音高、音色、时值、强弱法）微观物理、心理运动的丰富性和即兴性操作，而这些方面恰恰形成了中国音乐注重的特征。因此，即便在谈论“单声”时，也不能简单的用西方的“单声”来理解中国音乐的“单声”，以及在其文化音乐整体理论框架中的意义。同样，西方音乐的“多声”概念也不能作为一种跨文化的概念强加在其他文化音乐之上。

如果要设定一种跨文化的“多声”概念，那么这种界定必须要建立许多共性与个性的参项。例如，欧洲音乐音程协和与不协和

观念是跨文化的吗？中国壮族、苗族民歌多声中二度“音程”的经常性运用是“协和”还是“不协和”，它是否有正规的到“协和音程”的解决？协和不协和的概念标准是物理的、心理的，还是文化的？世界所有“多声”音乐是否都要用和弦“共性”的概念去归纳其体系呢？在没有说清楚这些问题前，要建立跨文化的、世界性的“多声”概念是不可能的。这恐怕要对世界各种文化的“多声”现象进行深入细致的调查研究，和对共性与个性多层面的比较和分析之后才能得出跨文化的、总体的“多声”音乐概念。

当然，“中国音乐如要赶上西方，就必须提高她的多声思维程度。”（《黄钟》1991 年 1 期 60 页）这种对多声意义的理解是带有实用性和运用性目的的，其愿望是好的。但是，这种愿望忽视了音乐概念的跨文化问题，并可能导致忽略对自身音乐特征的知性探求和不同“多声”概念与音乐整体和细部的具体分析，使不同文化“多声”个性的概念始终不能建立，其结果仍然围绕着西方“多声”概念中心徘徊，立足点仍在“欧洲中心”。从认识论的角度来看，这似乎也反映出我们在认识问题中受制于中国哲学“知行合一”，缺乏具体分析的局限。正如傅伟勋所指出：“传统的中国思想家急于获得实践性的结论，故对纯理论的知性探求无甚兴致与耐性，而在建立自己的思想时，也多半抓住大体，却抛落了重要细节。所以我说，中国学者容易变成‘笼统先生’。”（《从西方哲学到禅佛教》三联书店 1992 年版 432 页。）

二、中西音乐“中心特征”的文化整体结构意义

音乐民族学家 B. 内特尔曾经指出西方音乐的“中心特征”

(Central Characteristics):“最常见的西方音乐中心特征包括功能和声、大型合奏唱的观念,强调书写作品的无改变的单纯演奏,以及固定的节拍节奏。”(《中国音乐》1992 年 3 期 11 页)

这段话是否暗示了中国音乐或东方音乐具有与西方音乐相对的中心特征呢? 音乐的中心特征是出自于文化整体结构意义的差异呢? 还是仅限于音响结构层面?

当问到中国音乐具有何种重要特征或中心特征时,人们可以答到:五声音阶和调式特色、古琴音色的神韵、音乐方言区、“音腔”或“偏离音”音响的丰富性、非固定音高打击乐的体系性。这种回答只涉及了音乐音响结构层面,它可能引起进一步的追问:当前电子技术、电子合成器在音乐中的运用,完全可以模仿、复制、合成制作各种声响,这种音色先进的科学技术音响手段势必日益取代那些“落后的”音响生产方式。这一追问表面上看很有道理,但仔细考虑一下它存在很大的疑问。我们可以反问到:音乐只是音响技术结构层面吗? 它与其文化、艺术概念和行为毫无相关吗? 如果回答是肯定的,那么,音乐的发展不存在所谓适应不适应和跨文化的问题,未来世界音乐的发展只是“先进”音响技术和技法的转变,只需引进合成器和运用交响乐队来加工改造各种民族音乐就是了。这种看法明显地把音乐的音响层面与文化整体结构做了切割手术,同样的先例是把中国音乐的音响层面与其文化整体结构剥离,并削减成“单音体制”,安装在“复音体制”历史的前期阶段。

语言学家乔姆斯基的名著《句法结构》中提出了表层结构与深层结构的概念。表层结构往往指一般研究所能察觉到的,而隐藏

在表层结构或现象内部的深层结构往往是一般研究所没有发现的。同样，音乐的表层结构容易使人感觉到，而深层结构是人们极少注意到的。

人类学家认为，文化中最重要的符号就是语言。萨尔斯指出："符号性的语言是构筑人类各种文化的基础。如果没有语言，文化中的各种制度（政治结构、宗教、艺术、经济组织）就不能存在。"（《民族学译文集》，中国社会科学出版社 1991 年版，5 页）语言可以说是文化的最根本代表或组成部分，而语言与文化的所有部分相互联系，进行整体运转而逐步形成了文化整体结构意义。因此，我们可以借用语言学表层结构和深层结构来分析音乐的差异，以及与各自文化整体结构的关系。

1. 音乐语言的表层结构

音乐语言的表层结构主要指声音层面，这是人们容易听到和感到的。人类音乐的发展离不开对语言声音结构的复制，如：音、音体系、音调、乐句、乐段、乐章等是对语音、语音体系、语词、句子、段落、章节等结构单元的复制。当然，音乐与语言的语义是有差别的。

从音乐体系（音阶、律制、调式等）来看，中国音乐体系与印度、阿拉伯音乐体系相比，更接近西方。但从音乐的"语音"来看，西方音乐的语音是"乐音"，而中国音乐的语音还包含"含有声调或噪音的乐音"。因此，在划分音乐与非音乐因素的界限时，中西音乐的界限是不同的。就语音本身来说，它同样由音高、音色、时间、强弱组成，而中国音乐中方言语音的声音直接与音乐方言风格联系，那

么，它是划为音乐以内还是音乐以外的因素？汉语南北方言与南北歌唱风格的差异关系是明显的，但哪些是应该作为音乐以内的方言“语音”因素？如何分析？这些问题虽还将有待于研究，但可以看出，中西音乐在声音层面音乐与非音乐因素的不同，它们“音乐”概念的含义和本体有着很大差异，并与其深层结构紧密相关。

2. 音乐语言的深层结构

试将音乐语言的深层结构分为三个方面：(1)音乐语言的语法结构；(2)音乐语言的操作方式；(3)音乐语言的感知方式。

(1)音乐语言的语法结构。汉语“偏重心理，略于形式”，它充分利用语境和语言结构内部语词的对应等条件，词和短语都作为一个整体充当句子成分，因而形式松弛、富于弹性，语法关系往往靠作者、读者、听者去体会，语法结构具有开放性。(《亚洲文化》，1986 年 8 期 92 页)

中国音乐语言也可以说“偏重心理，略于形式”，记谱形式似乎不是很重要，如古琴曲同一谱本形式不同人有不同打谱或奏法；同一曲牌用在不同处可有不同唱法；一个音、两个音都可成为乐逗或短句，乐逗、乐节、乐句划分较自由，可根据演奏唱者的语气、语调、约定和具体交际环境而变化，节奏富于弹性，常用散板结构，音乐语法结构具有开放性。

西洋语言则以丰富的形态外露，讲究形构，注重主语和定式动词的搭配，并把它们作为句子的两根柱子，造句时以此为骨架，形式严谨，缺乏弹性，语法关系通过结构形式关系的分析来显示，语法结构具有封闭性。(《亚洲文化》，1986 年 8 期 92 页)

西方音乐语言“形式严谨”，主题句动机式的造型和展开形态丰富，音乐主题句的关系通过曲式结构关系的分析来显示，各音乐材料主题句及和声调性逻辑关系清楚。从中世纪后期到文艺复兴、巴洛克、古典、浪漫、新古典、新浪漫，乃至十二音序列都没有脱离这种音乐句法结构原则。演奏唱遵守严格的句法结构、音乐作品结构固定，其结构具有封闭性。如果运用西方音乐语法结构去分析中国音乐，从中很少能找出那种音乐主题句造型和展开的逻辑关系，只会觉得中国音乐结构松散，以致“毫无章法”。

为何非要有一种主题句式的造型结构呢？为何中国音乐中又不注重这种造型结构呢？这些差异可在汉语与英语的“句法规则”中找到。

汉语句子的成立要素主要不在结构而在语义，“文字有意以立句”。在汉语中只要能达意，任何结构都可成为句子，而英语中却不然。例如：汉语“我学生”、“他教师”，英语必须在主语和非动词语之间加一个系动词（即 to be 结构：“I am a student”，“He is a teacher”）；又如：汉语在缺少主语时仍可成为句子：“下雨了”，“墙上有一黑板”，而将它翻成英文时，必须加上“形式主语”才能成为句子（“It is raining”，“There is a blackboard on the wall”），即“主项＋联词＋谓语”才能构成一个完整的命题。因此，西方音乐曲式中如没有主题句的造型，便没有完整的命题，这成为西方传统音乐语法结构观念稳固的心理基础。而汉语则相对不重形式论证，重视语境、意境和主神似，这也成为音乐语法结构观念稳固的心理基础。

（2）音乐语言的操作方式。a. 语言有口头语和书面语两种方式。中国传统音乐注重口传心授，音乐语言的操作方式较近于口头语。尽管有记谱法的存在，但记谱法的行为目的只是充当信息载体，而不是作为“艺术作品结构”的目的。音乐风格、流派形成于演奏、演唱，成熟的音乐家将会形成具有个性的操作。西方传统音乐语言的操作方式较近于书面语。尽管老师的教授仍离不开口传心授，但其教授的行为目的是如何忠实于解释原作——记谱的艺术作品的演奏唱，而不是建立超越音乐作品本身的释义行为和个性行为。因此，在音乐文化总体传承中西方没有建立像中国音乐风格、流派的分类概念。同样，在中国传统音乐文化总体传承中也没有像西方通过“记谱艺术作品”建立作曲家流派的分类概念，二者操作方式的差异形成了不同的音乐风格、流派演变的逻辑方式；b. 音乐语言符号的操作。中西音乐语言符号操作的变量不同。尽管汉字符号统一，但其方言区发声有别，南北方言发声差别尤为突出，甚至不亚于西方语言各语种之间发声的差异。因此，汉语文字符号的记载没有实际发声变量大。这种变量特点也显示在中国音乐语言符号方面。一首琴曲、一首曲牌、一首民歌（如“茉莉花”、“绣荷包”等）经各地各派传播后，其变量超过原有符号传谱的记载。而西方音乐语言符号的变量特点与此有些相悖。一个作曲家就能写有成百上千首符号乐谱，每首作品都有不同的主题、旋律等，显示出符号乐谱的巨大变量，但在音响结构方面（如和声、曲式）却保持着统一性和稳定性，变量不大。如果将中国音乐原有符号传谱的总和数与西方作曲家作品乐谱的总和数相比，结果可能

相当悬殊。反之,将中国音乐同一曲目、曲牌或剧目用不同方言操作产生的音乐数量的变量与西方同一曲目或剧目相比,结果也可能相当悬殊。这正是由于音乐语言符号操作方式的差异而引起的。因此,可以说中国音乐语言符号具有"开放性操作"特征,西方音乐语言符号则具有"封闭性操作"特征。

(3)音乐语言的感知方式。汉语象形文字有异于抽象字母的思维系统:"以象构思,顾及事物的具体的显现,捕捉事物并发的空间多重关系的玩味,用复合意象提供全面环境的方式来呈示抽象意念。"(《寻求跨中西文化的共同文学规律》,北京大学出版社,4 页和 151 页)所以,中国诗显露的是意象,形成一种气氛、一种环境和一种感受(它不同于西方语言结构的特点:分析性的"长说"和"剖解"),是作者、读者与事物直接交感。

在中国音乐语言的开放性操作中,演奏唱者占有很重要的地位,他们与听众直接以声音交流(有时也有眼神、姿态、身段等方式),一首原来是欢快的歌或曲,在特定声音、语气、语调、语境中可变得忧伤。它不同于那种"封闭性操作"中一首歌或曲的表情、速度、节奏等性质甚至任何细节都是不可改变的。

逻辑语言主宰着西方语言和音乐语言的个性。从古希腊始,哲学家们就习惯用纯碎的知性对理念作冥思,亚里斯多德的形式逻辑的地位延续了约二千年。黑格尔的"美是理念的显现",汉斯立克《论音乐的美》(1894 年),其"乐音运动的形式"就是这种逻辑的哲学感知语言。中国道家哲学重视"万物万变万化即物即真自生自然自足的具体真世界。"(《寻求跨中西文化的共同文学规律》,

北京大学出版社，4 页和 151 页）儒家“心性论”（《从西方哲学到禅佛教》，三联书店，1992 年版 239 页）（以道德实存的自我醒悟为中心的孟子一系心性论）的感悟语言主宰着中国语言的个性，如《乐记》：“乐者，音之所由生也，其本在人心之感于物也。是故其哀心感者，其声噍以杀；其乐心感者，其声啴以缓；其喜以感者，其声发以散；其怒心感者，其声粗以厉；其敬心感者，其声直以廉；其爱心感者，其声和以柔……（《乐本篇》）”，这就是“心性论”的哲学感知语言。

三、西方音乐“中心特征”的改变

20 世纪后半叶，西方音乐创作“中心特征”有了很大改变。在此，我们仍可借用表层结构与深层结构的描述来观察西方音乐“中心特征”的改变。

1. *音乐语言表层结构。*

音乐语言语音不再仅仅限于传统语音——“乐音”音素。噪音或含噪音的乐音和语言音色表现中已占有很重要的地位。如先锋与后先锋音乐、流行音乐中的声音音色美学观念完全相悖于 20 世纪前排斥噪声的选择。

2. *音乐语言深层结构。*

（1）语法结构。凯奇偶然音乐的出现，结束了西方音乐“形式逻辑”语法结构一统天下的历史状况，那种运用主题句结构的音乐命题已被看作是不适时宜的、陈旧的方式；（2）操作方式。大量“开放曲式”的出现，其音乐过程是非封闭性的设计。“这种作品的形

式和结构不仅取决于作曲家，而且也取决于演奏家，偶尔取决于听众。”（《中国音乐》，1988年1期36页）流行音乐的操作也具有开放性，演唱者利用个人的声音塑造直接与观众交流；(3)感知方式。传统音乐“逻辑语言”的感知方式受到了很大冲击。那些发展得越充分、逻辑句法结构越严密的音乐，听众预定和证实的可能性就越大，而所引起的兴奋度反而小。那些偶然音乐、简约音乐、即兴音乐听众能预见和证实的可能性越小，引起的兴奋度反而大。这正如一则笑话，它的结果越是不能预见、出人意料，其引起的兴奋度越高。凯奇说：“音乐可以是有声的，也可以是无声的”。“无声”可以是音乐，其主要在于观念的约定和接受行为。正如中国京剧舞台表演中，没船演员可表现划船，没门可表现开门，没马可表现骑马等，也是其观念的约定和接受行为。如此，究竟什么是音乐呢？什么是音乐的存在——音乐的本体？

音乐本体构成的根本是哲学本体，而语言是哲学思维的根本。汉语象形文字的“联想”语言构成与生命直接相关的有机本体；而西方抽象字母的“逻辑”语言构成“形而上学”的抽象本体。这些似乎成为各自音乐本体与哲学本体的共相基础，而20世纪后半叶，西方“形而上学”的传统音乐本体开始受到挑战，这种挑战也直接相关于对传统哲学本体的批判。西方现代哲学对古典哲学的批判意义，首先是本体论的。英美分析哲学完全否定了传统本体论，它认为哲学应拒斥那种“形而上学”的问题，而转向与人相关的经验世界。欧陆人文哲学则认为，传统本体论脱离了人去探究世界“本原”，因而是“无根的本体论”。他们认为，本体论应当是“人学本体

论”、“有根的本体论”，在这种本体论中，人与世界是打成一片、相互观照、融为一体的。在他们看来，接近或达到人的世界决不能借助理性思维，人的非理性非逻辑的活动才是进入这一境界的最佳通道。于是，事情演变成：以清晰的逻辑表达出来的，往往是虚幻的；以非逻辑方式说出来的，甚至在没有说出来的“空白处”（如音乐的无声处），却是最真实的。（《光明日报》1991 年 7 月 22 日第 3 版《“实践的转向”与“语言的转向”》）由此，不难看出，现代哲学对西方传统哲学本体论的批评，直接关系到对西方传统音乐本体的评价问题。

从西方文化结构来看，“严肃音乐”的概念与中世纪宗教严肃音乐与世俗音乐的分类有关，即严肃音乐出自于一种基督教文化的感受方式，“音乐本身必须是精神性的，以便与上帝永恒的相应”（瓦克斯曼）。由此，西方音乐艺术强调精神性和为艺术而艺术的特质。但正如古典哲学“形而上学”的本体语言的命运一样，在其定向选择历史的“瓜熟蒂落”之时，它已远远的脱离了生命本体。作品“乐音运动的形式”往往是知性理性活动的成品，乐音的绝对时间结构、时间体系的机械律（任何音乐细节和整体的时间规定性和不可改性）以及封闭性操作限制了对声音处理的感性直觉经验的幅度，成为脱离生命感受的“无根的本体”。当代出现的电脑音乐、电脑诗、电脑绘画等其机械本体仍然异于人的创作和生命体验的突发性、活动性及有机性。偶然音乐、具体音乐、噪音音乐、机遇音乐等也无法达到或超越世界各种音乐语言结构和文化整体结构意义的多样性。

现代哲学积极寻找着生命本体的意义，如对人的意义的追索（存在主义），对人的心理及行为的探讨（精神分析），对人与宇宙现象关系的全面思考（现象学），反机械论的“时间是生命的绵延”（生命哲学），以及对历史现象作重新归纳解说的辩证论等等。

西方现代哲学对传统哲学的批判，其意义是对哲学本体论的重构（重新建构），是对传统哲学及方法的重大调整，这自然涉及到文化整体结构意义的音乐本体以及音乐观念和方法的重构和重大调整。

许多音乐家都感到了西方音乐中心特征的改变。如中国新一代音乐家赵晓生在《我越来越不懂音乐》的短文中谈到他的体验：“（我）如疱丁解牛一般把诸大师的作品分离得粉身碎骨，筋肉分明，博览广闻，搜遍天下奇珍，入木三分，探求造乐（yue）奥秘，像模像样，论文一篇篇，曲子一首首，俨然被称作什么家什么家，据说很懂音乐了么？天晓得。去西藏，白雪皑皑的云天之中，被‘雪顿节’晒佛仪式上众喇嘛的法号、唢呐、鼓镲所震撼，彻底地震撼。这时，发现自己一点不懂什么是音乐。那以后，在心灵深处居然学习起游吟四面、浪迹八方的民间艺人来。心中老不明白，音乐专家一旦把制作音乐的技艺掌握得越精巧越高越好越妙时，是不是已经远离人类直觉中原本乐感越远？”（《音乐生活》1992 年 6 期 3 页）这段话无疑是对西方音乐中心特征及其哲学构成方法，音乐本体和哲学本体脱离生命本体的一次追问。

一些西方音乐人类学家号召重新恢复口头文化和非西方音乐文化中的美学活动特色，即那些在西方理性、逻辑中心已摒弃的艺

术特色。一些学者认为，非西方音乐的“即兴演奏”与“作曲”具有同等地位。应把它作为人类生产音乐的一种“正常”方式。

当有人问音乐人类学家J.布莱金：“您是具有声誉的钢琴家，您对非西方音乐的研究如何影响到您对西方艺术音乐的研究?”布莱金答到：“它使我完全改变了。我的非洲音乐经历是很重要的，我起步于文达音乐，成熟于赞比亚音乐，特别是乌干达音乐……体验其他音乐体系对自我偏见和感觉的震撼还不是根本性的，对我来讲，理解体内——结构、运动和体内情感——与音乐声音产品之间的紧密关系是根本性的。我想有洞察力的西方音乐家通过他们自己的感觉和结论也能得出正确的答案。”(《音乐民族学译文集》，中国音乐学院音研所1992年5月印，251页。)此段话中“体内”意指生命。布莱金从非洲音乐所受震憾中认识到的是声音与生命本体关系的问题，实际上也涉及了音乐本体的重大问题。

四、中国音乐“中心特征”的理论建构

1. 一种学术的反省

20世纪西方音乐创作、理论(如和声学、曲式学、基本乐理等)的移人，使中国对西方音乐体系有了较深的了解。但在其传入和接受过程中，西方音乐理论的科学性和跨文化效度的问题没有引起任何怀疑。因此，很自然地，西方书写音乐传统被当作科学的理论、观念和方法，用来观照和研究中国口传音乐传统的特征。

内特尔教授谈到：“音乐民族学的领域源起于西方音乐学术传统，其初期注重于作曲家记谱法中的构想和公式化音乐作品的理

解。……在很长时期内，音乐民族学家设想他们的主要任务是确定一种固定不变的歌曲、拉格、木卡姆和作品的音乐思维……，普遍将民歌的属性或调式归属的确定作为主要目的。表演实践的变化、即兴演奏的研究却没有包括在内，即兴表演与口传传统紧密相关，有时甚至可以假设，所以没有记谱的音乐它们必定存在某些即兴的方式。"(《The world of Music》1993 年 3 期 3 页。)很明显，由于采用书写传统的观念和方法，音乐语言的开放性操作的研究被忽视了。

叶维廉教授谈到："我们今天回顾东西方文学之间口头与书写传统之间的翻译和比较研究时，严重歪曲的例证俯拾皆是……，要提出让我们反省的，是书写文学理论对口头作品专横的处理。……诗人和作家常常带着建立在书写文学理论基础的创作意图来处理祭仪活动或记录。因此，他们无法正确地认识到发声的效果、即兴的功用和超越文辞(言外)的开放性，等等，而往往把它们视为外围的、边缘的，甚至是无关的。这种态度呈现于翻译中，如一个长达两天、包括了种种合唱的安排和魔咒的祭仪活动歌曲，时常地被粗暴地减缩为一首仅仅数行的短诗，所有复唱的部分被删略了；保留下来的只有寥寥无几的所谓重要的母题，然后依据西方文学理论典型的机械因果律和表现因果律的直线逻辑将这些母题串联起来。"(《寻求跨中西文化的共同文学规律》北京大学出版社，36 页。)

读完上述这段话语，很快能使人联想到那些用五线谱和简谱记录的中国民歌、说唱、戏曲、器乐曲，以及用五线谱和简谱翻译的

工尺谱乐曲或打谱的减字谱琴曲。它们是否也遭到西方书写音乐传统理论的横蛮处理？我们是否也采用了以乐音构成的完美逻辑性的机械时间和封闭设计的曲式结构原则来分析中国音乐？这是否在用西方音乐的语法结构解释中国音乐的“作品”？西方音乐艺术作品的理论难道不是机械因果律和表现因果律的吗？如果这一切都是事实，那该如何解决？唯一的办法是根据中国音乐的语法结构来解释或寻找其音乐语言的规律和意义。这可能需要考虑建立一种“开放形式”或“开放曲式”的研究。

2. 开放形式（或开放曲式）的研究

开放形式或开放曲式（Open form）一词在印度古典音乐和当代西方音乐中都曾使用。在此，“开放形式”主要以中国音乐语言的开放性操作为依据，对相同或同一民歌、说唱、戏曲、器乐曲等曲调或曲牌在同一地区或不同地区的变形或变量进行研究，避开用“书面语”的作曲技法的变量方式来研究，特别是艺术作品记谱法封闭性操作不能反映的变量，如声音条件、音乐“口语”生成原则等开放性操作。

以下是开放形式开放性操作应注意到的一些参项：

a. 音乐“语境”的客观因素变量：如操作音乐的时间、地点、场合、对象和功用等使音乐形式发生的变化；

b. 音乐“语境”的主观因素变量：如操作音乐的人的身份、思想、性格、职业、修养、处境、心情等使音乐形式发生的变化；

c. 音乐“口语”生成原则、转换原则等。如即兴、装饰、“语气”、“声调”、气口、方言语音“词汇”或乐汇、华彩等组合；

d. 开放形式音乐变量差异的比较与统计：音乐整体与局部（结构与声音细节）、质变与量变（表意的不同或相似）、语义与语气（释义与情感）。通过比较与统计找出形成新的音乐形式意义或仍保持与原形相似的指标和依据；

e. 音乐流派和风格差异的变量分析：运用上述 a、b、c、d 的参项研究，特别需要注意 b 的参项，它是开放性个性操作的重要参项。

采用开放形式（开放曲式）的根本意义在于区别西方的曲式观念。笔者曾在陕北采风中偶然听到妇女在“酒歌”中唱起“蓝花花”（原属山歌或信天游），由于唱者敬酒场面的环境与语境（和部分歌词）的改变，虽曲调与原来相同，但音乐声音和表意与“原来”的蓝花花截然不同，听起来喜悦、亲切、深情。这种“形式”或“曲式”的声音变量、情感变量和审美操作对于演唱者和听众（参与者）而言是开放灵活的，不是“书面作品”机械律的。它的美学特征也不是运用曲式分析能理解的。如果用西方“曲式分析”的方法来理解，我们常常会删去中国民歌、说唱、戏曲、器乐“曲式”中的重要部分或中心部分（开放性操作部分）。

3. 音乐的基础构成

如前所述，中国音乐在声音层面中音乐与非音乐的界限与西方传统音乐存在着差异，这也决定了它们音乐的基础构成的差异。因此，对比西方音乐《基本乐理》的一些基本概念，比较差异，才能寻找我们自身音乐结构元素的个性。

a. 时间。“音乐是时间的艺术”。这是被重复成千上万次的音乐美学名言。但是，如果要问：这“时间”的概念是机械律的还是自

然律的，是绝对律还是相对律，是经典力学的还是相对论的？要回答这些问题，题目就大了。但有一点共识是：中国音乐时间中存在大量的“非均分律动”现象，而时间的非均匀性的重大意义在于，它可能使声音的音高（音频）、强弱、音色产生非均匀的“质量”分布，并形成了音乐微观时间细节的开放性行为操作。从认识论来看，《基本乐理》的哲学本体是机械律的，它与近代科学时间观是一致的，它既不适于东方音乐有机时间的基础构成，也不能适应西方当代音乐和哲学本体的时间观念。

b. 音高（频率）。在《基本乐理》中，含有噪声的乐音和非固定打击乐等音响都被排斥在音乐论述之外。是否这些声音应被搁置于人类音乐表现和体验之外？我们是否已弄清这些声音不具有特定的生理、心理、物理和听觉的文化基础？

c. 强弱法。西方音乐的强弱法，如 pp、ff、mf、f、渐强、渐弱是常用的手法。有几种强弱法变量是中国音乐语言特有的：(1)强弱改变音高（如无指板弦乐的压弦、吹管的气息等）；(2)强弱的非均匀性（由时间非均分所造成）；(3)强弱的交替（柔中有刚、刚中有柔）；(4)曲线性强弱（不以西方音乐渐强、渐弱的直推方式）；(5)气息、气口、句法、语气性强弱（如特定板式和直觉经验控制的强弱）。在第(3)中，有可能出现“第一”、“第二”加力度或减力度，加速度或减速度的交替。

d. 音色。《基本乐理》中讨论了乐音的音色，但没有触及语言、方言歌唱风格的音色和那些“难听”或“不好听”的音色。20 世纪西方管弦乐音色美学观念方面发生了很大变化，从配器弦乐器组的

使用上可看出。如：A 弦乐、B 木管、C 铜管、D 固定音高打击乐、E 非固定音高打击乐、F 非西方乐器、G 语言音色。传统配器中 A 最重要，而印象派 A 与 B 已处于同等地位；新古典主义（如斯特拉文斯基）B、C、D、有同等重要地位；先锋派与后先锋派（如瓦列兹与克拉姆）E、F、G 在音乐音色表现方面占有重要地位。因此，《基本乐理》关于音色的论述有其时代和文化的局限性。

e. 紧张度。在《基本乐理》中，音程的协和与不协和成为和声和音乐结构紧张度的基础。因此，也有人运用音程紧张度的概念来研究中国音乐的内部结构关系（音程是从古希腊到近现代西方音乐论述和关注的“中心特征”，但它不是中国音乐注重的“中心”），而那些“刺耳”的声音和不符合和弦结构基础的“多声”紧张度没有被论述。

f. 记谱法和唱名。《基本乐理》只包括五线谱记谱体系，不包容现代记谱法以及中国的记谱体系。如果说符号形式的理解和利用被看作是保证价值、标准、信仰、行为方式和特定传统的必须方式，不同记谱法体系包含着不同文化概念和认知的相互作用。那么，用五线谱符号体系去替代其他一切体系，建立在原有符号体系上的中国音乐流派（如古琴减字谱操作）是否将会终止或应该终止其流派操作方式？口传传统音乐的“口语生成法则”是否能用五线谱视唱练耳的唱名或固定练唱方式来替代？在中国传统音乐教育和教学中是否已经被替代？替代的后果是什么？

4. 中国音乐本体的价值与方法的局限

中国音乐可谓“有机本体”（相对于西方音乐“机械本体”），它

具体表现为音乐音响操作的直觉有机行为方式，并与其语言心理感受方式相联系，其总的时间体系是有机律的或带有自然律的。

音乐构成离不开文化中哲学观念、方法的构成。中国音乐本体的根本是哲学本体。中国哲学家张岱年曾提到中国古代本体论的三个特点：(1)不以“实幻”谈“体用”(笔者理解为不以形而上学谈本体)；(2)宇宙生成论与宇宙本体论的统一；(3)与伦理学的密切结合。(《文化与哲学》，教育科学出版社 1988 年版，161 页)

随着 21 世纪的来临，中国音乐面临新的世界文化格局的“时空境”，我们可能面临对自身音乐传统重新估价的问题。当然，不同的角度或参照自然会有不同的结论。在此，我们试图从中国音乐的个性和与现代科学、哲学观发展相适应的方面做几点估价：

①音乐层面。(1)中国音乐语言的开放性操作和反机械时间本体的作用，可以为世界音乐发展提供一种新方向。如同一曲谱或曲目形成不同音乐流派风格的概念和演变方式；(2)中国音乐最大效度地使用了语言声音变量的因素(如方言操作与地区性歌唱奏风格特征)，这是一种丰富的文化声源。现在国外有些乡村音乐歌手和专业创作就常运用改变元音发声位置的方式来取得某种音色或风格的效果；(3)中国人对含噪音的乐音声音微观运动直接经验的敏感性，隐藏着人类听觉最小可辨差的潜力和能力。这种声音微观运动的“物质”状态和书法空间笔划微观运动操作状态相似，两者构成了中国艺术的特殊感知和认知的行为方式；(4)中国音乐中对含有噪声乐音或噪声(如非固定音高打击乐)的操作是有机的，不是像西方先锋派音乐或电子音乐中的噪声“碎片”。正如

中国画的山水的一石一山均栩栩如生，而不是立体派绘画的碎片。它们体现出中国传统艺术“气韵生动”的美学意象观念；(5)中国音乐语言的语法、句法以及声音、概念、行为的变量将对深化世界音乐共性和个性的认知作出贡献，并将为其他文化提供独特的审美满足与互补。

②音乐社会文化的层面。音乐能形成社会文化中一定的行为和精神意识规范，同时也接受其文化价值的操作。(1)中国古代有“礼乐之邦”之称。音乐在构成社会、个人和人际关系等方面的和谐中有着不可忽视的作用。“和谐”是中国文化的重要价值特征。日本学者池田大作去年来华讲学时曾指出：东亚地区的“共生道德气质”取调合而舍对立，强调人与人之间、人与自然之间共同生存、相互支撑、共同繁荣，这种气质与儒家思想相关。在21世纪中，东亚不仅在经济层面，而且在精神领域内将会为世人瞩目，成为引导人类历史的动力。由此，中国音乐接受传统“和谐”精神的价值操作，将会为世界文化的和平作出贡献；(2)中国传统重视音乐的伦理教化作用，它有助于个人人生修养和文化素养的提高。80年代，音乐人类学家布莱金在提到改变英国和美国音乐教育状况时，不断强调“伦理音乐”的方面，考虑到了西方音乐教育中价值操作的问题；(3)对个人生命(心理、生理、精神)状态的调整。在当今社会竞争越来越激烈，心理问题日益增多之时，音乐的“中庸之道”有益于个人身心的调节与平衡，正如近年来“禅”在西方现代社会中的精神调整作用，音乐也可接受其价值操作。中国音乐语言语境的自然性，可提供音乐治疗的功用。作为养生养心之道可延年益寿，

如中国古琴家大都长寿。

在考虑上述中国音乐价值时，同样不能忽视它的弱点，以及考虑西方音乐价值的互补作用。例如，西方音乐中与科学方法的价值联系，强调音乐的个性气质和智力教育的方面等等。

中国音乐本体缺乏抽象科学和实证的逻辑研究。这和自身哲学传统的先天不足相关。中国没有创造出欧几里德几何学那样完整的体系以及形式逻辑。形而上学的思维方法，导致认识论的不发达，更缺乏伽利略开创的实证科学的方法。所以，近现代科学的学科都出自西方，音乐也不例外，如音乐学、音乐声学、音乐心理学、音乐美学等等。由此，20 世纪西方音乐理论话语的移入，直接地、毫无异议地代替了本土音乐话语的主流，西方音乐理论的美学、价值标准的“科学”话语主导着音乐实践（创作、表演、教育），这使得中国传统音乐话语处于一种尴尬的境地，因为传统音乐话语只是属于“古代的”、“民间的”、“非专业的”或“落后的”方式，无法参与现实的音乐实践。

20 世纪西方文化的传入或移入、本土文化话语的“绝语症”的危机不单是出现于音乐，也出现于其他艺术方面，最根本的是哲学方面。因此，近 20 年海外学者们在中国哲学以及文化现代化的研究课题中，提出了中国哲学重建的问题。如傅伟勋先生提出：“中国哲学在形上学、心性论、伦理学、美学、人性论、宗教哲学、政治哲学、人生哲学与价值哲学方面有丰富的题材和内容，有些方面胜过西方哲学。我们如能从西方哲学一向所擅长的方法论吸收其表现上的技巧，确是可以现代化地重整或重建中国传统哲学思想，从中

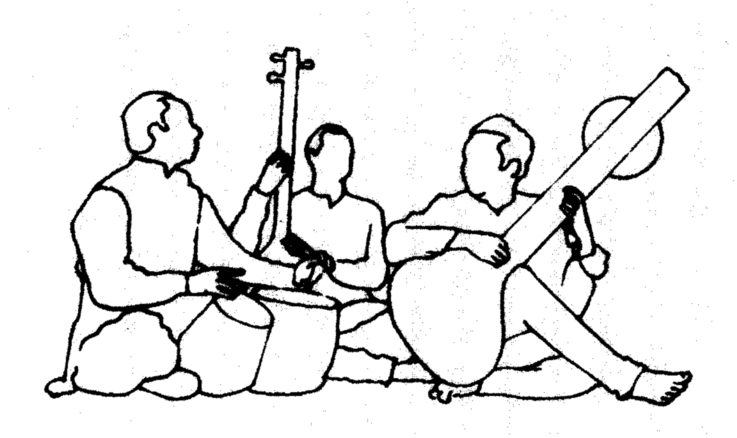
暗示中国哲学未来的可能发展趋向。并由传统哲学语言的批判性继承，设法创造合乎时代需求的哲学语言。”(《从西方哲学到禅佛教》三联书店 1992 年版，432 页。)此外，傅伟勋先生也谈到了中国哲学思维的局限：传统语言的过份美化，逻辑思维的薄弱，知识论的奇缺，高层次的方法论工夫不足，德性之知的偏重与见闻之知的贬低等等。

中国音乐观念和方法的考虑，实际上也是需要运用新的学科思想和方法(如音乐人类学、语言学、符号学等等)以及现代哲学的方法，特别是语言解析，以不带偏见的新观点对中国音乐日常语言概念作解析，澄清用西方音乐概念对中国音乐理解所引起的谬误，这样才能挖掘其丰富的美学、伦理学、声音资源和文化有机本体的科学内涵，逐步考虑建立起现代中国音乐“中心特征”理论的话语操作。

(原文刊载于《音乐研究》1993 年 3 期)

第四章

比较音乐学的探究





第四章　比较音乐学的研究

比较音乐学的再探讨

一、比较学科与一般比较方法的区别

20 世纪国际学术动态中最引人注目的特征之一就是比较学科的进一步展开，如：比较文学，比较哲学，比较文化学，比较宗教学，比较史学，比较美学，比较美术学，比较体育学，比较教育学，比较经济学，比较政治学，比较法学，比较图书馆学，比较技术论等等。这些学科的展开是与当今特定的历史背景和时代思想相联系，将比较方法上升到学科的范畴，它们的含义大大地超出了一般比较方法的含义。其一，比较方法可用于任何分析，但它不能构成比较学科具有特定的目的、领域、对象，形成定向研究；其二，各比较学科将各门类理论问题提高上升到世界文化的范围来认识，使理论获得开放性意义；其三，比较方法不能包含比较学科研究中所具有的文化整体感（都离不开文化背景的研究），并具有跨文化（Cross

Cultural Researcn)、跨学科研究的性质；其四，比较方法不包含当今比较学科所具有的时代思想基础。甚至可以说，比较学科在不同历史阶段也有不同含义，如比较文学理论、方法、思想在一战和二战后就有很大不同，并形成不同的研究流派。同样，比较音乐学可以吸收当今比较学科的思想、方法作为它新的起点，重新探讨它的理论和意义。再则，比较学科并非仅采用比较方法。

以上所述，也是比较学科所具有的共同特征。以此类比，比较音乐学的定义是：比较音乐学是一国音乐与另一国或多国音乐的比较，是音乐与人类其他表现领域的比较（包括艺术、哲学、历史、社会科学、自然科学、宗教等等）。[1]

二、比较音乐研究与比较学科研究的差距

自 1950 年孔斯特《音乐民族学性质的研究，它的问题、方法及其典型的特征》（[荷兰]阿姆斯特丹）出版后，西方大都以音乐民族学（Ethnomusicologygy）的称谓代替了比较音乐学。音乐民族学主要是以民族学方法（田野工作、民族志）与音乐学相交叉的边缘学科。

台湾林胜仪在翻译萨克斯的《比较音乐学》的译序中谈道："把比较音乐学的对象仅仅限在对欧洲外民族音乐的研究上，在我们东方人的立场而言，实让人感觉奇怪，因为在我们的观念里，所谓比较音乐学，应该把东方和西方的音乐做一比较研究才是实态。"这段话是值得深思的，为什么在音乐领域中没有形成东西方的比较？这种比较是否能展开？

从柏林国际比较音乐研究所于1965年和1967年召开的两次国际比较音乐研究会议的目录来看，其研究对象是“非欧洲”的传统音乐，并没有形成东西方传统音乐的比较研究（参见[英]《1900—1975年国际音乐学会议报告指南》，1979）

比较音乐研究与比较学科研究相比有三个明显的差距：第一，没有确立与西方传统音乐在一定程度上相异的“模子”，也就没有多种音乐“模子”、多种音乐标准、多个音乐中心的理论思想支撑，无法形成东西方音乐同等的平行比较研究；第二，如何比较不同音乐标准的音乐，比较方法论有待解决；第三，音乐与其他文化门类及学科的参照比较没有展开（特别是音乐与哲学体系的参照比较）。

三、比较音乐学的思想基础

1. 确立多元化的音乐标准：什么是“音乐”，这是西方当代音乐创作和音乐学都在以现代观念重新探索的定义。

西方“音乐”（Music）一词源于希腊语 UOγsa，即缪斯（Muse），缪斯包括九位女神，主要的是司圣歌的女神，Polyhymnia。古希腊柏拉图和亚里斯多德虽然在一种熟悉的意义上采用“音乐”这个词，但并不把音乐和舞蹈看作可以区别的艺术。公元1世纪时罗马修辞学家昆提连（Quintilian）受亚里斯多德的影响，把音乐和舞蹈看作是实践的艺术，划入“行动的艺术”门类。[2]

印度使用的“音乐”一词“桑吉特”（Sangeeta）其原意或传统的用法并不是音乐的意思，而是歌唱、器乐演奏和舞蹈等广义的表演

艺术的统称。[3]

阿拉伯人一直以来就把音乐理解为与欢乐联系在一起的歌唱。他们在涉及到有关音乐理论、乐律、乐器和音乐美学等著作时才使用“穆西卡”(Musqa 音乐),[4] 显然,Musiqa 源于希腊语。

“音乐”一词在中国甲骨文中“龠”为“樂”(即乐字)的基本字形,它与(果)、(采)、(櫱)的字形相关,乐是成熟了的谷草植物的象形文字,它与耕文化收获的喜悦心情是联系在一起的。[5] 中国汉字音“乐”(名词)和“欢“乐”(动词)同字,这反映了与中国哲学方法中知行合一特征的同构。

古代东西方音乐诗舞乐是联系在一起的,当时的音乐是一个整合的、综合的本体。近代东方传统音乐则体现了与古代音乐本体的联系、延续和发展。与东方音乐不同的是,西方传统音乐则从这种本体中分离出来,音乐发展为纯“听觉的艺术”,尽管自律论和他律论在音乐的内涵与外延方面各持所见,但音乐是“乐音运动形式”的作品形式的标准是统一的。在西方语言中,英语“欢乐”(Merry)和“音乐”(Music)是为两词,并没有体现二者之间有何联系,反映了西方知行相分的哲学方法特征。

音乐的标准仅仅就是“乐音运动形式”的作品形式或者纯“听觉的艺术”吗? 20 世纪 50 年代起,西方实验音乐兴起的浪潮,如随机音乐、偶然音乐、即兴音乐、具体音乐等,也冲击着自身传统音乐的标准,对这些繁杂纷纭的音乐现象,西方自身也无法找到一个统一的音乐标准 。当今艺术是一个“共生时代”,[6] 也是各种音乐文化现象并存的时代,我们不能用某“音乐”标准去衡量其他音乐,而

应确立以不同文化系统组成的“音乐”标准，才能总结、发掘、发展各自“音乐”的内部生机和潜力，求得多元发展。比较音乐并非是以一种音乐文化形态标准去征服另一种音乐文化形态，而是为了互相调整、吸收、对等沟通、互相依存以及寻找结合点。因此，“音乐”标准是比较音乐学研究的基础课题，也是音乐本体和音乐美学特征所要探讨的问题。

2. 音乐是多系演化，并非直系演化：音乐是文化之一种，它有不同标准和类型，自然也有不同的历史源流、演变方式。在文化演化学说中，19 世纪的“直系演化”学说在 20 世纪受到了批判。(7) 音乐的直系演化观念则是以西方单音→复音模式的“进化”模式作为世界音乐的“进化”模式，并把它作为人类未来音乐的统一发展模式，这种观念缺陷有三：第一，把“乐音运动形式”作为音乐的唯一标准，忽视了其他音乐类型中音乐与行为方式、整个文化的联系；第二，音乐由“单音”向“复音”进化只是进化的一个特点，不是能包含所有音乐类型进化的全部内容，东方音乐也并非能用西方多声发展前期“单音”的概念作为整个音乐的“模子”来总结，如中国传统音乐系中单音包含与噪音并存的内容（如打击乐的广泛运用，“音腔”含噪音的现象）；阿拉伯的律制也有别于西方“单音”的律制基础，中国的曲牌、印度的拉格，阿拉伯十二木卡姆的音乐都是按其自身的模式进化；第三，东方音乐的多声观念不同于西方；西方多声是建立在和声纵向音响结构基础上的，中国传统音乐中的多声现象则不存在纵向和弦音响的结构功能（如江南丝竹，弦索十三套，十番锣鼓等）。打击乐多个声部的合奏是“单声”，还是一种“音

色和声”？许多东方国家认为多声是去加强某一单声，而并非多声。

3. 为未来音乐发展提供多种参照：19世纪西方一些著名学者将欧洲近代工业文明发展的标准模式，音乐文化上也是如此，这些观念在20世纪遭到了人类学文化学者和音乐学家的否定，这也促成了对未来发展的仿造模式的破裂。当代西方音乐发展和中国传统音乐的发展都蕴藏着各自的危机，它们都不可能成为未来发展的仿造的现成音乐模式。“未来潜在于过去”。“在技术文明的今天，认识民族文化多样性是人类发展不可缺少的资源，是人类走向未来的现实基础，在文化多样性中，蕴藏着人类解决现代危机的‘启示’。”[8]比较音乐学的现代意义是面对发展，对原有的各种音乐文化模式进行分析比较，发掘各自内在的涵义和“资源”，并在国际文化市场的交流与沟通中获得新的价值，适应音乐文化由单向选择走向多向选择的世界文化发展趋势和变化的格局。

四、比较音乐的文化圈的划分

文化圈的划分与比较学科研究的思想基础是相关的。早期西方比较音乐学的文化圈划分是：希腊、波斯一阿拉伯、中国，三大乐系，这与早期西方比较音乐研究主要是以史前时代为对象有关。[9]西方音乐民族学关于欧洲和“非欧洲”划分，无法建立起音乐多系演化的思想、音乐文化多中心的理论。依据人类文化学中“各文化系都在持续的进化”的观点，强调近代东方音乐也是自身音乐文化进化的结果，在此，将文化圈划分为：西方，伊斯兰一阿拉伯，印度，

中国。这种划分也参照了比较哲学和比较宗教学的四大体系的划分。

五、比较音乐方法的探讨

比较并非是为了显示所谓优劣，而是比较各自音乐的结构、功能，显示出繁简不同的音乐整合上究竟形成何种特殊的音乐形态。因此，不同音乐标准的比较，就必须借用“模子”的理论。“模子”的理论可以从一个有趣的寓言中引出：话说，从前在水底里住着一只青蛙和一条鱼，他们常常在一起游泳玩耍，成为好友。有一天，青蛙无意中跳出水面，在陆地上玩了一整天，看到了许多新鲜的事物，如人啦、鸟啦、车啦，不一而足。他看得很开心，便决定返回水里，向他的好友报告一切。他看见了鱼便说，陆地的世界精彩极了，有人，身穿衣服，头戴帽子，手握拐杖，足履鞋子；此时，在鱼的脑中便出现了一条鱼，身穿衣服，头戴帽子，翅挟手杖，鞋子则吊在下身的尾翅上。青蛙又说，有鸟，可展翼在空中飞翔；此时，在鱼的脑中便出现了一条腾空展翼而飞的鱼。青蛙又说，有车，带着四个轮子滚动前进；此时，在鱼的脑中便出现了一条带着四个圆轮子的鱼……

以上寓言事件引出了一个发人深思的问题，不同的文化有着不同的“模子”。“‘模子’问题的尖锐化，是近百年间由不同文化的正面冲击而引起的，如寓言上所显示，必须有待青蛙跳出水面，西方人跳出自己的‘模子’，接触到一个程度相异的‘模子’以后，才变成一个严重的问题，人们才会怀疑一个既定的‘模子’的可靠性，才

不敢妄言放之四海而皆准”。[10]

依照文化中“模子”的理论，不同文化系统决定着不同的“美感运思及结构行为”，也形成了不同的音乐“模子”。因此，在对不同类型文化背景的音乐进行比较研究时，只有把两个“模子”放在同一水平上，才能进行“共相”和“差异”的比较，避免用一方既定的音乐“模子”，硬套到另一方音乐上去。

例如，对西方歌剧与中国戏曲音乐结构、功能的比较：西方歌剧中(瓦格纳)将歌剧中不同人物的登场采用不同主题表现，并使用主导动机、主题旋律与表现特定的人物、情感、情景等联系起来，加强了歌剧音乐整体的戏剧与交响性，也形成了西方管弦乐交响性、戏剧性的进一步发展。

中国京剧音乐中，不同人物登场采用不同锣鼓表示，如活泼的小丫头上场，用一个轻快的点子表示：[小锣长丝头]；步履蹒跚的老公公上场；用一个缓慢悠闲的点子；戏中有身份失物上场用大锣，如《空城计》中诸葛亮上场用[一锤锣]等等(锣鼓谱例省略)。[11]京剧中人物、情感、情景、气氛、开场等等均由打击乐的运用贯穿始终，这种音响“模子”的戏剧性、“交响性”，也是中国传统音乐中器乐合奏(吹打、锣鼓、鼓乐等)的表现方式，和传统音乐“模子”长期演化的结果。

以上举例可说明，比较必须运用“模子”理论，从结构、功能中找出音乐的特殊形态进行比较。

六、比较音乐学的基础课题

1. 音乐本体：哲学本体论研究“什么是存在”，音乐本体则研

究：什么是音乐的存在？音乐是什么？只有在弄清这一基本问题的基础上，才有可能对不同音乐类型进行比较。

音乐在存在于文化结构中的音响结构行为方式。文化结构主要指哲学体系的框架（如自然观、宇宙观，宇宙构成和哲学方法等），哲学是文化的核心和思想基础，是在文化整体中起主导作用的。中西传统音乐本体的差异是离不开各自根本的哲学"模子"的。如：西方传统音乐正是基于传统哲学主客体分离、认识论发展出来的一种"乐音形式逻辑"的纯音乐，它与其他文化门类相对分离；中国传统音乐则基于传统哲学主客体合一，统一辩证发展出来的一种"音响与行为整合"，并与其他文化门类相对合一的音乐本体形式。再如：当代西方音乐（实验音乐等）也出现"音响与行为整合"的现象，与其文化背景中哲学理论和方法日益背离近代传统，出现从另一层次向东方复归的现象有关，其认识中心研究客体和主客体之关系而转向关于主体的探讨，如音乐学的研究也认为："推进音乐研究应该反中心放在社会和文化环境中的人、音乐家及行为上，而不是音乐。从音乐转向人，从作品转向表演者与参与者带来了音乐学方法的转变，表演作为音乐成为行为者的连续统一体。"[12]这段话表明了当今西方对于音乐本体认识的改变与调整。

音响结构行为方式，音响结构包括乐音和非乐音（噪音）、"偏离音"和"音腔"（含噪音因素的乐音），行为方式包括传承方式、创作方式、表演方式（深层包括思维方式和心理方式）等，音响结构与行为方式是紧密相联的。目前，对中国传统音乐音响结构方面的分析还欠完整，如对音响结构中任何单音可能出现的音色、力度、

音高、音时值的偏差、浮动变化的基本差异和规律，还缺乏声学定量的分析和相应的符号标记。应该值得注意的是，中国传统音乐中表演者内心听觉和听众的听觉感受都非常注意音响结构中音的细微变化。任何细节和现象的遗漏和疏忽，将损害其音乐音响“模子”的完整性，也将失去音乐音响结构内部形态之间的参照，而不完整的音响“模子”相比较是不全面的，在对中国传统音乐中如戏曲流派个人声音特征的差别上，也同样缺乏用声学科学的语言的表述。东西方在传统音乐行为方式上差异是明显的，他们都根置于各自哲学方法基础。如：西方传统音乐主要是一种逻辑理性的传承，作曲家利用这种逻辑原则去构建管弦乐作品，而中国传统音乐是一种辨证直觉、直悟的传承，演奏演唱者的口授心传及对“原曲”的基础理解上发挥，正似古文经典，诂训说传，记注解笺，历代薪传，一曲多用、多曲重组是其中的重要方式，这也是东方传统音乐共有的一个特点。创作方式上西方传统音乐作曲与演奏、演唱基本分离，而东方传统音乐几乎都没有分离，客体的乐谱要靠表演者主体的发挥。阿拉伯、印度传统音乐的即兴演奏方式，中国古琴音乐的打谱方式等等，都显示了东西方民族思维方式和“美感运思及结构行为”方式的不同。所以，如果我们完全用西方作品分析方法去分析评价东方传统音乐，就无法全面分析演奏者与原曲实际音响的创造关系，也无法辨其音乐流派的整体差异，其结果可能是将音响结构与行为方式割裂，将一方的音乐行为“模子”套在另一方音乐上。

2. 音乐美学特征：中国许多学者都喜欢用德国哲学家谢林的

名言“建筑是凝固的音乐”和德国音乐家豪普德曼的名言“音乐是流动的建筑”来作为总的音乐美学特征。诚然，中西建筑美学特征是各自相对应的音乐美学特征内涵，但这不能表达二者在音乐美学特征上的差异。应用“模子”的理论，中国传统音乐美学特征“模子”：“音乐是流动的书法，书法是凝固的音乐”的内涵参照以下三方面：①音乐音响形态以“线性”表现手法为主，与书法构造造型相似，其中，线条以带“线纹”的旋律线条区别于西方旋律线条，“线纹”指发音和音响过程的虚实与书法“飞白”笔划中丝露白虚实相生的特征相参照，单个音高、力度、时值长短的细微变化与笔划空间的细微变化相参照；②音乐行为方式作曲与演唱演奏合一的直觉创作方式，和书法者直觉把握的“演奏”方式类似；③音乐时间中包含的柔性时间，指散板中音的时间长度比例与书法（特别是草书）笔划长度相参照，长度以心理量钟的直觉把握，不以定量数值比例长度为标准；西方传统音乐美学特征“模子”也包括相应的三个特征：①音乐音响形态以多声立体的表现手法为主，与建筑立体构图造型相参照；②作曲家总谱坐标图形的理性创作方式，与建筑家几何坐标图形设计相似，流派形成于作曲家，而不是像中国传统音乐流派形成于演奏、演唱家；③音乐时间以刚性时间为标准（刚性时间是以时钟参照的绝对时间），音的时值长度以数值比例、音高振动频率固定，与建筑刚性长度、刚体类似。

以上举例意在说明，对于东方传统音乐美学特征，应该参照他们自身文化、艺术、哲学的特征去阐述、发掘，而不是应用现成的西方音乐美学理论作为东方音乐美学的框架结构。不清醒地意识到

这一点，就会将自身传统音乐美学及价值特征淹没于西方概念之中，不利于自身传统的总结比较，以致会抑制其内部机制的发展。

七、比较音乐研究的领域

比较音乐是超出一国的音乐研究（包括影响研究和平行研究，其中文化圈的划分对各国音乐体系的范围有一定参照意义），包括历史的和理论的比较，如音乐乐种（类型）、记谱法、音乐文献、音乐音响结构及行为方式、音乐流派（音乐器乐、声乐，个人与团体的）、音乐教育，等等。

比较音乐研究也涉及到音乐与其他文化门类及学科的关系和比较（包括社会科学、政治、经济、自然科学等等）。在国外，比较文学中吉夏尔的《瓦格纳时代的法国音乐及文艺》(1963)；[(13)] 玛丽·盖塞的《文学与艺术》；喀尔文·布朗的《音乐与文学》[(14)] 等都涉及了文学与音乐的比较。比较哲学研究从开始就不是以欧洲为标准的一元，而是以多元组成，这有很重要的参照价值。哲学是比较音乐研究的支撑点，中西两种不同音乐文化形态音乐价值观念、音乐美学、音乐结构行为方式的差异没有哲学的支撑就无法进行根本的比较，因为如古典、浪漫、印象西方音乐流派。中国无相对应的样式，西方音乐理论无法归纳中国音乐流派，而在哲学上中西方都有着各自相对恒定的境界，这就为比较提供了可行的“模子”基础。音乐与造型艺术的参照比较也是有意义的。西方音乐史中巴洛克、洛可可、印象主义等流派的划分与自身建筑、绘画等的参照，形成了其艺术美学、思想观念的建立；而东方音乐在这方面的参照做

得很少，还没有系统建立相对于西方认识论基础上的音乐美学观念。

各文化体系中音乐与其他门类的关系并非是完全统一对应的，如中国语言属汉藏语系，语言声调与音乐中“偏离音”或“音腔”有重要关联；而印度语言属于印欧语系，语言无声调，但音乐中却常有类似“音腔”、“偏离音”的一种滑奏、摆奏的单音（称为 gamakas）存在，并在印度音乐中具有很重要的音乐韵味和音乐美学特征意义。中国音乐与文学的关系（如宋词、元曲等）与西方音乐与文学的关系也不是统一对应的。四大宗教（基督教、伊斯兰教、佛教、儒教[15]）各自对待音乐的态度及观念也是不同的，这直接影响到音乐价值观念的差异。所以，音乐必须与其他文化门类相参照比较，才能弄清不同音乐在文化整体中所处的位置和样式。

八、比较音乐用于音乐批评

比较音乐可以将影响比较运用于音乐评论，影响比较是以世界音乐文化作为参照系的。如，对于学习西方音乐体系（传统的、现代的、当代的）的作曲者个人、流派、作品技法、风格、思想、体裁等之间的影响、渊源关系进行比较，以便对西方音乐本体的借鉴和发展中哪些方面形成了相对独立的乐派思潮、形式、风格、技巧等等有清楚认识。

比较音乐思想基础中音乐是多元标准的思想，也应运用于音乐批评，对东方传统音乐本体的发展、音乐美学观念出应作出价值评价，以便与西方音乐本体的发展、音乐美学观念的评价相对照，

形成多元的音乐文化批评标准，促成各种音乐文化共生的良好气氛和环境。

九、比较音乐学的东方意识

中国传统音乐与其他东方传统音乐有许多共同点，相对与西方音乐的历史发展而言，东方传统音乐似乎处于"一般演化"的方式，西方传统音乐相对处于"特殊演化"的方式，这与西方工业化、科技文化的发展同步。而当今西方进入后现代工业社会，音乐文化艺术的发展也进入了新的时期，在现代科学技术、文化哲学与传统科技文化哲学的矛盾调整中，开始吸取和重新认识东方传统音乐文化。

中国传统音乐文化具有兼收并容的胸襟和同化力，西方的、印度的、阿拉伯的音乐文化都能被吸收包容，正如四大宗教在中国大地上都能同时并存，甚至"一国两制"似乎也只能在中国的文化背景中产生。西方一些现代艺术家认为：未来新的艺术发展的繁荣和创新，将在那些最具有杂交优势的地区产生。中国是具有这一"潜势"的。然而长期的封闭和模糊的混沌意识状态，和对于各种音乐文化缺乏系统把握分析，中国音乐是难以产生清醒的自觉意识的。

70年代末，中国发现了令人眼花撩乱的西方现代艺术，并开始学习、借鉴，但与此鲜明对照的是，"西方后现代主义理论家宣布现代主义已经死亡，取而代之的是后现代主义。"(16) 音乐中以凯奇的理论尤为突出。(17)

东方传统音乐在观念方面与西方当代一些音乐观念反而更接近(如即兴演奏、作曲与演奏合一、打击乐使用等等,甚至在当代西方音乐教育中,即兴演奏、综合体态律动也开始受到重视),这是有其文化哲学背景的:西方现代科学、哲学重视直觉、系统及整体观,新的时空观念与东方哲学一些观念的接近(如李约瑟说:"中国人的思想和哲学传统在许多方面都比基督教徒的世界观更和现代科学合拍")。当然,东方传统与西方当代并不是一个音乐"模子"的哲学"模子",但是,可以从现代哲学、美学、声学、心理学、科学以及文化学的观念中寻找结合点,对东方传统音乐文化、美学、音响结构行为、价值观等进行阐发,在比较认识西方音乐"特殊演化"的过程和前景同时,认识东方传统音乐对未来音乐文化发展的意义,将"历时的"东方音乐文化转为"共时的"理论来进行比较强化,使之逐步能与西方音乐理论"抗衡",甚至可以说建立东方音乐学(因为西方音乐学体系的形成是限制在欧洲和西方的范围,参照了西方传统哲学方法而建立的,其地理的局限性,是近年来西方音乐学自我批评的一部分),这样从理论上促进东方传统音乐在世界音乐文化中的再生及发展,这是比较音乐学应具有的东方意识,这种意识也是当今经过比较哲学研究产生的意识,愿引以为参考,"假借西方哲学来锤炼及强化中国哲学,使之在现代世界中持续生长、茁壮及开花结果,并使之具备能力接受西方哲学及未来的挑战。"

参考书目

(1)比较文学译文集,北京大学出版社,1

(2)朱秋.当代西方美学,人民出版社,385
(3)[印]彼·戴维.印度音乐概论,文化艺术出版社
(4)十九世纪东方音乐文化,中国文联出版公司,37
(5)修海林."乐"之初义其历史沿革.人民音乐,1986(3)
(6)建筑学家黑川指出:把西方思想作为唯一的价值标准而统一世界的时代业已告终,现代西方思想和诸如伊斯兰的思想都并存于多元的价值体系中,这样的时代,称为共生时代。.美术.1986(8),60
(7)当代国外文化学研究,中央民族学院出版社,87
(8)当代文化人类学概要.编译序,浙江人民出版社
(9)[日]岸边成雄.比较音乐的业绩与方法,郎樱译
(10)寻找跨中西文化的共同规律,北京大学出版社,13
(11)京剧音乐概论,人民音乐出版社
(12)[英]新格鲁夫音乐和音乐家辞典.Musicol-ogy 词条
(13)[日]大塚幸男.比较文学原理,陕西人民出版社,57
(14) 同(1)120 页
(15)陈荣富.比较宗教学.中国文化书院出版
(16)波普艺术、概念艺术、行为艺术、最少派艺术、偶发艺术等属于后现代艺术流派。同(6)
(17)凯奇通过多年的学习和探索,既看到了西方传统音乐的创新可能性日益枯竭;又看到西方现代音乐创作中受

(原文刊载于《中国音乐》1988 年 2 期)

比较音乐研究展望

一、“比较学”的简单定义

20世纪世界学术研究发展中引人注目的特征之一是各种比较学科研究的兴盛。这种研究的兴盛有着人类历史发展的共同背景：都涉及了当今世界各国、各民族国际间和全球性文化关系的问题。

如果从20世纪众多比较学科的含义中抽象出“比较学”(Comparisonology)方法的概念，它与一般的比较方法的区别在于：一般比较方法只针对个别事物、现象和概念，它不一定要与某种整体结构和概念发生联系，而“比较学”则是将“比较”纳入一种知识整体结构和概念，在研究中必须解释说明个别事物、现象和概念与整体结构的关系。而且，各个比较学科的“比较学”都具有一种定向联系作用，它可以将不同研究者的思路和构成相互联系起来，归纳形成一种新的知识结构体系。

在比较音乐学和音乐民族学中，比较方法的运用也有较长的历史。参照和反思先驱们的有关认识和经验，有助于我们萌发一些对比较音乐研究的新的展望。

例如，孔斯特认为："这门学科……并不比其他学科进行更多的比较。"这段话可启迪我们，比较音乐研究与其他学科相比落后了，它应该向其他比较学科学习。而且，按照目前音乐人类学"文化中的音乐研究"的学科定义，比较哲学、比较历史学、比较文学、比较美学、比较文化学等等是与比较音乐研究相关的。

海登(Haydon)认为："……比较方法在音乐学其他领域中也常常运用，而在此领域(即比较音乐学)的研究常常并不是直接的比较。"这段话意指比较只是暗含的比较，而没构成直接、明确的比较。因此，我们应该建立直接的、明晰的概念和框架的比较。

此外，鉴于当今音乐人类学(或音乐民族学)对早期基于进化基础的比较音乐研究作了否定性的结论，当今的比较音乐研究将是基于世界多文化、多中心、多标准的比较，而不再是以欧洲为唯一中心或标准的比较。

二、比较音乐的定性

当两样东西或事物进行比较时，必须有一个共同的性质。例如，苹果和桔子都属于水果类的，它们可在此框架内进行比较。苹果和桔子是根据具体物质抽象得出的概念，在不同文化中可以有不同的文字表达和称呼，但所指的都是同一物质。音乐属于文化类，音乐是根据文化所抽象的概念，而不同文化中的音乐就有不同所指(甚至在某些部落中没有"音乐"一词)。如果没有等值的音乐概念或定性，就很难比较。因此，我们有必要寻找一种等值的适用于不同文化的音乐界定或概念。作为一种文化现象音乐有一点是

可以等值的，即都是人类的音乐。鉴于此，音乐人类学的音乐定义："声音、行为、概念"可作为一种相对等值的定性。它比起"乐音运动的形式"的音乐定义或概念具有更广阔的文化的涵盖面（甚至包容没有"音乐"词语的个别文化）。首先，声音不仅包括乐音也包括各种发声、噪音、打击乐等声音；行为可包括人的整个音乐过程（如创作、演奏、表演、感受、传承等过程）；概念则相关于文化的认知系统和价值系统。

有了等值的音乐概念还不能进行跨文化音乐的具体比较。因为在不同文化中还存在着不同类型、层次和不同作用的音乐，包括不同社会群体的音乐。人类学家本尼迪克特说："各种文化都形成了各自的特质和特征性目的，它们并不必然为其他类型的社会所共有。"因此，如果没有某种中心特征的定性，就很有可能拿一种文化中音乐的重要特质去比较另一种文化中音乐不包含的重要特质，其结论往往是偏颇和不公允的。常见的例子，如用西方音乐的音程、和声等中心特征去比较中国音乐。自古希腊起，音程就是西方音乐文化讨论的中心特征，但它不是中国音乐文化讨论的中心特征。所以，当进行不同文化音乐体系比较时，应该确立各自的"中心特征或特质"或"文化类型"、"表层结构和深层结构"等清晰的概念，这样才可能避免结构中非对应的比较。这也是比较音乐定性的重要性所在。而且，这种定性或概念包含着对整体结构的认识和比较，有利于突破个别、部分音乐比较和认识的局限，使比较研究上升到整体认识的层面。

三、关于中西音乐中心特征概念的定性

概念是在最为抽象和复杂的层次上，对人有关某一具体事物所得出的一系列结论的综合。概念性的表达是关于一种过程、结构和质量性质的描述，以表明所要示范或描述内容的形式表达。80 年代，有关中国音乐的"中心特征"概念逐渐被提出。如沈洽相对于欧洲音乐体系提出的中国音乐的"音腔论"(1982)；李曙明相对于西方音乐美学自律论、他律论的中国音乐的"和律论"(1984)；苗晶、乔建中的汉族民歌近似色彩区的划分(1987)；黄翔鹏关于中国音乐流派演变方式的"移步不换形"(1988)；管建华关于中西音乐及文化背景比较提出的"中国柔性音乐时空结构行为模式与西方刚性音乐时空结构行为模式"(1985)、"东方音乐有机(生命)哲学本体与西方音乐无机(机械)哲学本体"(1989)、"整体型与分离型"(1991)等等。

在以上国内学者提出的中国音乐"中心特征"基础上，笔者将提出的中国音乐的地区性音乐风格自主体系与西方音乐的作曲家音乐风格自主体系两个概念，作六个中心特征的简要阐释。

1. 风格演变的中心特征。中国音乐各种风格主要以地区性演变为框架，同一曲目、剧目或曲牌可形成不同风格流派或传本。例如戏曲《杜十娘》就有评剧、川剧、越剧等不同地区剧种音乐风格。相比之下，西方歌剧如《茶花女》却不存在同一剧目的不同地区性演变。西方各种风格以作曲家技术结构方式演变为框架，不同地区的作曲家或作品均可按古典、浪漫、印象、表现、前卫等风格流派

的技术结构方式归纳。

2. 声音感受的中心特征。中国音乐在唱法和奏法的发声、音色以及声音的心理、物理、生理、审美方面的认定与西方有很大的差异。19世纪柏辽兹将中国人、印度人的歌唱称之为猫的音乐，这反映了西方音乐家在声音审美定向选择方面与东方的不同。反之，中国人可以说西方人直着嗓子唱歌，直着腿走路（下"洋操"）。作为对照，中国地区性音乐风格与方言的发声、音色相关，并有上千年的历史基础。而西方中世纪数百年的宗教音乐，在马丁·路德16世纪宗教改革以前各国都是用拉丁文演唱的，歌剧在18世纪以前都是用意大利语演唱的。音乐风格的变异与语言关系不大。

3. 音乐行为的中心特征。①记谱法行为特征：中国（或东方）音乐记谱法的行为目的是作为信息载体，而西方音乐记谱法的行为目的是创造艺术作品；②创作方式：中国音乐创作和创新主要（或中心）在演奏、演唱者方面，西方音乐创作和创新主要（或中心）在作曲家方面；③审美方式：1992年在一次印度使馆音乐演奏会上印度音乐家谈到："印度音乐家的每次演奏要不相同才是好音乐家，而西方音乐家每次演奏要一样才是好音乐家。"这是不同文化音乐创作方式的评价标准，同时也产生了相应的审美方式。印度观众与中国观众一样，喜欢看不同演员流派同一剧目、同一曲牌、曲调、腔体形成的不同音乐；观众和听众是容易认可的。而西方作曲家很少用其他作曲家的既定作品来进行音乐的创作。

4. 文化类型的中心特征。中国是自然生态型文化（或农业结构为主的社会），西方是工业技术型文化（或工业结构为主的社

会),两者的音乐生产方式不同。中国音乐产品有很强的地方性特征,而西方交响乐有工业技术性特征(如托夫勒所称谓的"交响乐乐队工厂"的流水线生产、机械时钟时间,以及乐谱的生产印刷流通、音乐的工业化传播手段)。中国音乐"方言"区风格,除文化传统和传播的历史因素外,不同人声声音感受(以及生命有机体时间感受)与声音的地理、地面反射相关的物理性特征,保存着音乐地理区域性的自然生态象征,最明显的是中国音乐风格的南柔北刚特征。

5. 语文符号的中心特征。"符号性的语言是构筑人类各种文化的基础"(萨尔斯 1972)。中文符号与西文符号明显不同之处在于:一为意象型符号(象形文字),一为抽象型符号(字母符号)。文字符号的累积方式与音乐曲目的累积方式相对应。中文在原有文字基础上不断组合,适应新的表达,原则上不产生新字。中国目前收字最多的汉字词典为五万左右。西文则有所不同,原则上不用旧词表现科技等新事物,不断产生新词或新字。英语目前收字最多的韦氏词典据悉已有两百万。如果将三百年来所有作曲家的作品曲目数量与中国音乐的传谱数量相比差距会更大(仅一位西方作曲家作品曲目数量可以百甚至千计数)。为何有这种差距?中文的不同方言都使用一种文字即汉字,而不同方言发音差异极大。这种差异的变量主要在实际发声和声音方面,而不在文字。音乐的变量也主要不在传谱方面,而在各方言区的实际演唱发声和声音方面。相反,西方音乐乐谱作品的变量很大,但并不存在莫扎特的歌剧、贝多芬的音乐作品的不同地方流派的演唱、演奏的变量。

中西音乐的变量如中文以“语言”的变量，西文以“词形”的变量为各自符号操作的中心特征。

6. 认知系统的中心特征。认知系统与哲学系统相关。中国民歌与中国哲学有何关系？中国民歌几千年演变史中从汉乐府时就有宫廷和文人的介入。因此，民歌演变的文化机制与认知系统是紧密相联的。中国哲学善于用简单性原理、朴实的生活体验或隐喻去包含复杂的人生哲理，用阴阳五行去包含万变的世界。这种方式似乎也构成了中国音乐的“大音希声”(包括民歌等等)。中国哲学家都是文人，如庄子的哲学都暗含于他的诗歌散文之中，不像西方哲学家，有一本本专著，提出一套套哲学抽象概念和框架。中国哲学的演变往往是“六经注我，我注六经”，这和音乐的演变方式极为相似，或者也可以说“民歌注我，我注民歌”。以上现象根本可归纳于中国哲学的有机宇宙观、直觉整体方法和天人感应，也形成了音乐有机哲学本体观：有机即生命，因此音乐行为强调个人生命的声音和时间的直觉感受。相反，西方哲学的无机宇宙观、数理逻辑方法和天人相分，形成了音乐无机哲学本体观；无机即机械，因此音乐行为强调标准机械时间和乐音的逻辑感受。面对当代音乐本体观的危机和挑战，中国音乐缺乏科学概念逻辑的建构，西方音乐脱离生命生活。

以上中西音乐的六个中心特征的每一个层面都可以相互作用和相互联系，形成了整体系统的演变机制——即文化自主体系。

B. 内特尔指出西方音乐中心特征包括功能和声、大型合唱合奏的观念、强调书写作品的无改变的单纯演奏，以及固定的节拍节

奏控制。他以中心特征为参照，提出了西方化与现代化的区别。他说：当非西方音乐融合的中心是它非适应性的西方的特征，融合的结果就是西方化；当非西方音乐中心特征结合西方音乐的非中心特征，而且是可适应的西方特征，就是现代化。

从结构主义的“共时与历时、结构与模式”方法来看，B. 内特尔的观点有很重要的参考价值。音乐现代化的标准和定义问题有着极其复杂的参项和变量的内容，仍有待于进一步探讨。

四、文化内部和跨文化的比较音乐研究

1. 文化内部的比较音乐研究

西方音乐之所以能建立系统明确的艺术音乐理论体系，原因之一是采用了明确的比较研究。如，音乐流派与文化内部艺术流派或艺术风格史参照比较建立的音乐风格史概念。B. 内特尔说：“欧洲各地区的比较，各历史时期的比较，作曲家、作品的比较很明确地是一主要的研究事实。”按此参照，中国音乐要建立清晰概念的音乐风格的理论表达，其重要方法之一就是文化内部音乐风格明确的比较研究。国内已有许多学者进行了这种比较，但在中国传统音乐的研究中还未形成共识也没有进一步展开探索。

《汉族民歌近似色彩区》一书对汉族民歌划分为地区性音乐风格研究奠定了基础，其中对各地区民歌的音阶、调式、旋法、语言关系等做了许多有意义的研究。但目前还没有明确的关于“歌唱风格”和“演奏风格”的声音描写和概念表达。例如特定的音乐方言发声和音色，微观的时值和强弱法，即兴方式的约定等，这些是地方音乐风格

差异的一个重要变量，也是中国音乐风格的中心特征。音乐民族学家洛马克斯的《歌唱测定体系》一书有所涉及对这些变量的描写，对建立中国地区性音乐风格的声音描写和概念有重要参考价值。

在同一地区音乐方言风格内还存在着差异和不同音乐品种类型。因此，还应该进行内部比较的展开。如：同一地区不同音乐现象和音乐类型音乐风格相互关系的比较，诸如民歌与戏曲有无渊源关系等；不同地区品种的渊源关系的比较；极少或没有互相影响的不同地区同类音乐品种风格特征的平行比较；音乐与方言发声风格的特征比较；各地区音乐风格与地区艺术风格关系的比较；音乐风格与空间造型艺术的参照或比较，建立可视的艺术风格概念。总之，在研究个别音乐现象或品种时，每位研究者都应注意将其与上述整体结构发生联系和比较，以便形成相互的沟通和共识，逐步上升到中国地区性音乐风格的总体认识和概念表达。中国音乐只有重新界定和建立自身音乐风格的概念，才有可能摆脱沿用西方过去的音乐风格概念参照发展的单行道。

2. 跨文化的比较音乐研究

目前，音乐民族学关注的重点之一是融合音乐的比较研究（融合音乐即外来音乐与本土音乐的融合），主要是西方音乐与本土音乐的融合。融合产生了何种形式？外来音乐被用作何种目的？在中国唐代外来音乐主要被作为统治阶层的宴乐，而当今西方音乐的传入被用作何种目的？融合音乐与原音乐形态有何差异？融合音乐发展前景如何？中世纪产生了严肃音乐与世俗音乐的分类，现在严肃音乐等级分类在中国音乐文化中占有何种地位？文化内

部的音乐听众的音乐观念和态度发生了何种变化？对小提琴协奏曲《梁祝》的不同看法："民族化"或"西方化"如何评价？

在中国文化内部，音乐的"欧洲中心论"名亡实存，这种看法的根据是：我们既没有形成公认的多中心音乐的比较，也没有比较产生的理论实据。从其他学科看，比较文学冲破欧洲中心论，其依据在于美国学派的多中心平行比较类型所取得的理论实据，而不是口头的凭据。与比较文学、比较哲学、比较文化等学科相比，跨文化音乐的平行比较远远没有展开。从中国方面看主要原因有两点：一是西方的多声比中国单声复杂或中国与西方属于传统与现代的不同等级的历史阶段；二是等研究好自己的传统以后再去研究和比较其他音乐文化传统。对于第一点，音乐民族学家已进行了反省和达成了共识。B. 内特尔说："音乐民族学家用了很长时间才得出这样的评价：即使印度音乐是单声部的，也是某种与西方多声部音乐同等复杂的东西。"内特尔还谈了一个问题，即由于西方音乐的传入，伊朗社会内部原来的各音乐等级发生了错位，西方音乐体系升了一级，而波斯古典音乐现在与西方通俗音乐处在同一等级。这种错位现象中国音乐文化内部是否发生？布莱金说："使用古代、工业前、原始、民间、艺术、流行等西方音乐概念的分类来认识音乐产品的方法，本身并不具有类似或对比各自音乐的过程。"因此，只有打破简单与复杂、低级与高级的机械观念，将人的"声音，概念、行为"等方面作为基点才能进行音乐的平行比较。关于第二点，看法相对封闭、狭窄，如果避开跨文化的音乐比较，如何上升到世界音乐、人类音乐的整体来看待中国音乐，中国音乐与世

界各种音乐传统对照比较越多，才会有更清楚的定性概念表达。

西方学者为何没有展开跨文化音乐的平行比较？可能有两个原因：一是如B. 内特尔所说：研究亚洲艺术音乐或古典音乐需要花去毕生的精力才可能真正把握，西方学者个人不可能有这么多精力投入；二是西方音乐教育中没有系统理论的中国音乐课程设置，中国音乐口传心授的方式很难提供表达比较清楚的音乐内容，加上语言文字、文化艺术历史的复杂性，形成了比较的屏障。

3. 跨文化中的主位性(emic)和客位性(etic)

近来音乐民族学研究中出现了主位性和客位性的说法，它们涉及了圈内人与圈外人的关系。从跨文化心理学方法论来看，主要有四个特点。

从研究者的角度来看：客位性指外来者或圈外人，他们不属于所研究文化中的成员，是从外部研究一种或数种文化中的个体行为。主位性只从某种文化内研究个体行为，即由内部熟知该种文化的圈内人进行研究；从文化研究的数量来看：客位性为了进行统计性概括，这种方法要求研究尽可能多的文化。主位性只研究唯一一种处于任何既定时期的文化，既不打算也不指望对其他文化进行概括；从指导研究的结构或构架来看：客位性的构架或结构是由研究者或他遵循的理论传统创造的，并把它强加于所研究的系统。主位性只有当其构架或结构本身证明是一种重要的文化维度时，研究者才能研究其系统；从比较文化行为的标准来看：客位性的标准是绝对的或普遍的，主位性的标准只相对于一种文化。（《跨文化心理学》A. J. 马尔塞松等著 1979）

客位性与主位有着互补作用，对它们之间看法或标准的矛盾存在，揭露解释得越深刻越清楚，可能越能推动跨文化研究认识的发展。客位与主位的交流相当于圈外人与圈内人的对话，对这些方法的进一步认识，将有利于中西方和东西方音乐的文化对话。

五、音乐与现代科学的参照

同一事物或事实，由于比较的参照系不同，结果是不同，甚至是相反的。例如，如果用经典物理学的绝对时间概念来参照比较中西音乐时间体系、西方音乐时间体系，西方音乐是科学的，中国音乐是不科学的；如果改变参照系，用相对论时间概念来参照中西音乐时间体系、西方音乐时间体系与经典物理学时间体系同样存在着机械性或不科学的方面，而中国音乐的有机时间体系却包含着与相对论有机时间观念相通之处，存在着科学的方面。

如果像日本一样，经过西方现代音乐的洗礼并意识到当今西方音乐的危机，中国音乐必然会回过头来重新考察自身音乐文化的出发点和基础的可靠程度，并且重新考虑未来音乐发展的参照系。这个参照系的基础和方向可能是现代科学和哲学的整体系统观。

西方近三百年来社会发展深受“科学机械观”的影响，并随着生产力的不断发展，显示出工业社会对自然征服的力量。而 20 世纪后半叶，西方现代科学哲学开始转向有机自然界和发展有机整体宇宙观，如生命科学、生物遗传工程、大脑、精神意识、环境生态、人类行为科学、全球文化生态、地球科学等等。

由于现代整体系统观和中国有机论哲学存在某种内在的同一性，科学家李约瑟就曾企图把现代科学定义为中国有机论传统和西方机械论的一种协调。著名当代历史学家汤因比说："人类已经掌握了可以毁灭自己的高度技术手段，同时处于极端对立的政治、意识形态的营垒，本来最重要的精神就是中国文明的精髓——和谐。"与此参照，中国音乐所具有的有机哲学本体，音乐文化自然生态型中所包含着新的价值意义是值得去思考和论证的。

从另一方面来说，绝不能把中国有机论传统等同于现代整体系统观，从对西方音乐与科学关系的参照比较方面，应该看到中国传统文化历史的重大缺陷和危机，音乐缺乏像西方音乐与科学结合的历史基础，如音乐与声学、语言学、心理学、生理学、物理学等方面的研究。中国音乐在实践、传承和理论中，甚至在当今中国音乐的教育中，仍局限于一种经验积累式的发展，缺乏概念、逻辑、认识论和科学价值观方面的探讨。同时，还存在着某些用19世纪的西方科学观念和音乐观念来指导自身音乐文化发展的误区。

总的来讲，比较音乐研究是一个广阔的世界，中国音乐应该通过这个世界去检验论证自身和面对未来。

（原文刊载于《中央音乐学院学报》1993年4期）

重建比较音乐学

比较音乐学是跨国跨民族的音乐研究，同时也研究音乐与文化中语言、艺术、哲学等人文科学，社会科学，自然科学的关系，重建比较音乐学是鉴于当今人类世界性文化对话的历史境遇和音乐学术发展的必然。

一、比较音乐学研究的"自性"或"主体性"

早期比较音乐学和音乐民族学都基本建立在一种"他性"(非西方或非欧洲)和"客体性"(实证为主)的研究上，即东方音乐是被研究的"对象"，并确立了这一研究的他在性。这些研究的"对象"是被动的、非参与的。正如传统的东方学研究一样，"他们(对象)被赋予一种首先就是非主动性，非自治性而言的西方历史的依附性，对自身没有任何主权，这种东方，东方人，或勉强承认的'依附物'是一种哲学上异化的存在，是自身的他在，是由其他东西所规定的，在其他东西的推动下运动的"(参见《文明与社会理论》阿·马里克著，100页，浙江人民出版社，1989年)。

重建比较音乐学的最重要之点，也是不同于西方比较音乐学和音乐民族学的基点在于：建立中国(东方)"自性"或"主体性"的

跨文化音乐的比较研究，即站在中国（东方）音乐文化的立场与西方音乐对话（比较），在世界音乐文化的发展和对话中从被动的“他性”、“客体性”转向主动的“自性”、“主体性”的参与。这是历史赋予中国音乐的使命。如果没有自性的哲学（中国哲学）基础来研究自我和考察西方，就无法突破既定的西方音乐基础理论框架式的音乐研究，等待我们的就只是一种中国音乐的“异化”研究，即用西方音乐的“语法”的哲学构成方法研究中国音乐。正如李约瑟先生所说：“从外界看欧洲，通过占人类绝大部分的亚非人的眼睛看欧洲的历史，看他的得失，这是绝对必要的”。因此，世界需要中国（东方）主体对西方音乐的看法。

我们可以对“主体性”进行一系列追问：中国音乐的主体是什么？西方人到中国的音乐学院来学习，我们能教他们什么，是教写交响乐还是仅仅学习中国乐器？中国音乐在几千年的历史积累中有什么能贡献给世界其他地区的文化？如果西方音乐艺术的发展史只是世界音乐的部分历史，我们是否可以自性或主体性的音乐史观去比较认识西方音乐发展的特点？我们能否打破西方音乐史观标准的垄断？中西方有着不同的语言、哲学、艺术、宗教和生活方式，自然有着不同的音乐体验，如果相同则是怪事，寻求体验的差异，进行深层的沟通，才能获得体验的互补和提升，相反，放弃差异的研究，一味追求大同，其结果只能是亚文化对主流文化的降服。文化与政治一样，毫无差异的认同等于自杀。其结果将失掉文化价值的自主权。这是绝不容忽视的，正如当今一些研究中国的西方学者指出：“在中国面临的各种危机中，核心的危机是自性

的危机,中国人正在失去中国之所以为中国的中国性(CHINESENESS)”。李慎之先生指出:“代回‘自性’是中国人的艰巨工程(引自《全球化时代中国人的使命》,载《东方》杂志,1994 年 5 期)。因此,比较音乐学在中国(东方)的重建,是受命于危难之际,并被赋予了新的历史意义。

二、比较音乐学的学科性质及方法

当今比较音乐学的重建主要是基于其人文学科的性质。人文学科不同于社会科学之处在于:前者主要包括文、史、哲、艺术、美学等方面,其研究是不确定的;后者主要包括社会生活的形式、内容、组织、作用等方面的研究,如政治学、经济学、社会学、民族学、其研究是确定的,如实证、统计、定量的研究等。1970 年代以前,西方音乐民族学主要是以实证为主的,其影响根基源于民族学的实证方法(田野考察、录音、记谱、统计、定量等方法)和早期埃利斯音阶理论的客观实证研究。这种实证研究对 80 年代中国音乐传统的研究产生了一些影响,如利用“他性”对中国少数民族音乐作“客观”(如音阶、调性、调式、音程、旋法、曲式等)的研究,这种研究目的主要是为了证实过去,如“中国的五声音阶是在高度发展的封建时期产生的,而非洲的五声音阶是原始社会的产物”,这种研究的局限在于缺乏人文科学的研究,其结果是为了证实过去,放弃了对音乐的“人”的解读和现代意义的解读,于是也部分造成了中国传统音乐在当今日常生活和音乐实践中“意义的危机”,“现代”让位于西方音乐的主流,这其中也是因为把中国音乐纳入了以西方音

乐结构为标准的"科学"与"客观"的实证研究中，活的意义经过实证成为"过去的"或"死的"文'客观性'丧失了信心，"(J. 贝克尔，1991)；E. 托尔伯特提出的："意义和音乐认知的理论：是个音乐民族学的方法"(1992)；L. 格雷尼尔与 J. 吉尔伯特写的《重新评价"权威性"：人类学与流行音乐研究中的"他性"概念》(1990)一文中考查了"他群"、"他性"等概念的定义及其历史渊源，并指出人类学中的"他群"、"他民族"、"他文化"传统是指非西方的，由殖民主义产生的种族中心的思想方法，使经典人类学的论述有意无意地从主宰的西方人的优越地位出发，去说明被主宰的非西方民族，但由于世界正通过技术、传播、人口流动而迅速一体化，人类学家有必要对其进行重新定义。近年来，专以非西方族群为研究对象的做法受到普遍的质疑，西方音乐的研究也需要人类学化，即以西方本身为研究对象。同时还提倡"交替的人类学"研究，即西方与非西方互为研究对象。这一经验层次上的变化表明了认识论上的突破与重新取向，导致对经典方法论及其理论基础和"他性"的概念进行审视，并重新定义，"他性"不再是异国异民族的同义词，它往往指有重要的"差异之外"，如性别、年龄、阶层和种族等，超越了"民族"的界限，并承认"他群"。"他性"有主体地位，而仅非客体地位，于是，"自性"与"他性"成为研究的两种重要的维度。

当今重建比较音乐学必须重视其人文学科的性质，并充分吸收近年来音乐民族学的研究新成果，这并不是说当今比较音乐学等于音乐民族学，因为，"自性"与"主体性"的向度是西方人无法替代的。

重建比较音乐学必须考虑人文学科研究的哲学方法基础。在本书"比较音乐学研究中的哲学方法"章节中，将论述现象学、解释学、结构主义与解构主义、辨证论、价值论的方法，在此，仅简述一二。

西方在哲学认识论、方法论方面的长处是值得我们借鉴的。现象学与解释学是当今西方人文学科的基础方法。可以说，不了解现象学与解释学就无法把握当今人文学科研究的向度。简单地说，现象学的主要目的是摆脱一切因果解释的理论和一切未经考察过的假设与偏见，把对于世界的"自然的观点"和"科学的观点"以及历史上曾出现的传统哲学的观点统统"悬置"起来，直接观察现象，抵达事物的本质，实现"现象的还原，本质的还原和先验的还原"。现象学方法的意义对于突破当今西方传统音乐学理论框架垄断下的音乐研究，对"自性"或"主体性"的音乐理论重建有重要意义。这种现象学的"还原"思想曾由日本比较音乐学家岸边成雄提出过，他说："我认为应该把古今东西的音乐全部复原为白纸，……现在的欧美学者经常用近代音乐的概念去进行比较，认为近代音乐理论就是普遍的音乐理论，并有这种先入为主的观点去说明解释音乐现象。持这种观点的不乏其人。如果认为比较音乐学的目的在于根据新的素材去纠正那种把近代理论视为绝对普遍理论的错觉的原话，那么，必须要持这样一种根本态度：把一切音乐还原成白纸，否则将是自相矛盾。"(《比较音乐学的业绩》)今天，继续现象学思想方法的讨论仍有重要意义。因为，在西方音乐理论强势主流话语的影响下，先入为主的偏见带来的结论已非某个人

某篇文章所能澄清，必须进行系统的“还原”梳理，才能弄清各种音乐现象的本质。例如：在对中国音乐流派风格音响分析时，应将采用西方音阶、音程、调性、调式、曲式等概念分析的结果“悬置”起来，凭敏感的直觉直接听辨。对比声音的变化和差异，听辨应该熟悉并不放过任何细节，并用感性与理性的方式去说明它。细小微观的声音参项和变量对中国音乐风格的分析很重要，正如不熟悉某省方言的人，肯定听不出该省方言词语的音响、音色等差异。西方传统音乐中音程、和声是基本的音响参项和变量特征，但绝不代表中国三百多种戏曲和曲艺中的基本音响参项和变量特征。再如：中国音乐变化的方式必须“还原”于其哲学方法（如《易经》构成的方法），中国音乐的审美方式也必须“还原”于其文化文字、语言、艺术感知及认知的方式，不能用现成的西方音乐构成的哲学方法和美学理论来做结论。正如不能用西方音乐与哲学形式逻辑A. B. A的方式或A不能含B，B不能含A的逻辑公理分类方式去分析或硬套中国音乐与哲学（如《易经》）阴中含阳，阳中含阴的思维和分类方式），或用西方音乐与语言注重形式逻辑（如书面作品曲式分析）的“语法”去判断分析中国音乐与语言“偏重心理，略于形式”（如演奏唱者主体阐释）的“语法”。因此，必须考虑其音乐文化系统的“现象的还原，本质的还原和先验的还原”。

解释学也是需要了解的方法，比较文学研究中的阐发研究与解释学是相关的。历史上，解释学原只是一门关于注疏、训诂古籍文献的学问，但在20世纪六七十年代已演变成一种很有影响的哲学理论。德国著名哲学家伽达默尔将解释学分成三个领域、美学

领域、历史领域和语言领域。他重视对传统审美理解所构成的历史性因素，突破了传统美学的价值观，不再进行对“确定性”的把握，而转向对“不确定性”——意义多元解释的追寻。他将理解看作人自身存在方式和意义生成的方式，并指出：一切历史都是现代史，理解过去意味着理解现在和把握未来。人类通过与本文的“解释学相遇”来达到理解的真实，在不断理解中超越自身，在不断更新着发展着的“效果历史”中，重新书写自己的历史，重新对自己和文化进行解释（参见《伽达默尔的哲学解释学和艺术本体论》，王岳川，载《东西文文化评论》第三辑，北大出版社，1991）。在比较音乐研究中，虽然没有进行过“音乐解释学”的探讨，但实际研究中已涉及过。如八九十年代在中西比较参照下对中国音乐传统提出的一些概念，便是研究者们与传统音乐文化的“解释学相遇”，如：相对于欧洲音乐体系提出中国音乐的“音腔论”；相对西方音乐美学自律论于他律论提出的“和律论”；“汉族民歌近似色彩区的划分”；中国音乐传统“移步不换形”的演变规律；相对于西方作曲家音乐风格文化自主体系的“中国地区性音乐风格文化自主体系”的演变方式；“东方音乐的有机哲学本体与西方音乐的无机哲学本体”；“中西音乐的语言，语法结构的差异”，等等。近年来，文化语言学对中西语言差异的思考，无疑也为音乐语法差异的解释提供了新的思考，如：“近百年来我们一直是把中国传统文化中无逻辑语法的特点当作我们的最大弱点和不足而力图克服的；与此同时，欧陆人文哲学却恰恰在反向而行，把西方文化重逻辑、重语法的特点看作他们的最大束缚和弊端而力图加以克服。所有这些，自然都使得今

日的文化比较和文化反思具有了更为复杂的性质，从而要求我们作更深入的思索。”（参见《从“理性的批判”到“文化的批判”》，甘阳）

三、重建比较音乐学的意义

20 世纪，有关中西音乐的许多争论都停留在“体用”、“实用”、“高低”、“先进与落后”以及对抗性的情绪中，缺乏学术根基和学科建设的对话及冷静分析的对话，致使中西音乐文化的比较无法深入。重建比较音乐学表明中国音乐传统将在新的历史境遇中参与平等的国际性学术对话和音乐理论的重建，也可以说，中国将为世界音乐的发展提出或提供其“主体性”的意见看法和理论根据，而不再是仅仅作为一种“他在性”和“依附物”，听候主流话语对于未来发出的“指令”而前行，不可否认，西方音乐权威话语也是主流话语，在当今中国音乐教育中处于中心地位。如果对西方话语采以抵触、对抗、排斥、不作深入了解和研究，甚至“打倒”的态度，这将破坏对话的气氛和条件，并把自己再封闭起来，这将不利于中国音乐的发展。反之，对西方音乐不作比较分析，唯新是图，一味盲从，也是不可取的。历史是流动的，中西两条航船都有各自面临的问题，中西音乐传统流派的继续都存在断裂的危机。重建比较音乐学有利于进行平等的对话和“交谈”，同时也扩大与世界多种音乐文化的了解和交往，逐渐消解西方音乐的“中心性”，形成多元共存的开放性局面，实现中国音乐传统理论话语的重建，即在新的音乐历史语境中，对中国音乐文化传统进行新的解读，以获得中国音乐

话语的现代意义。

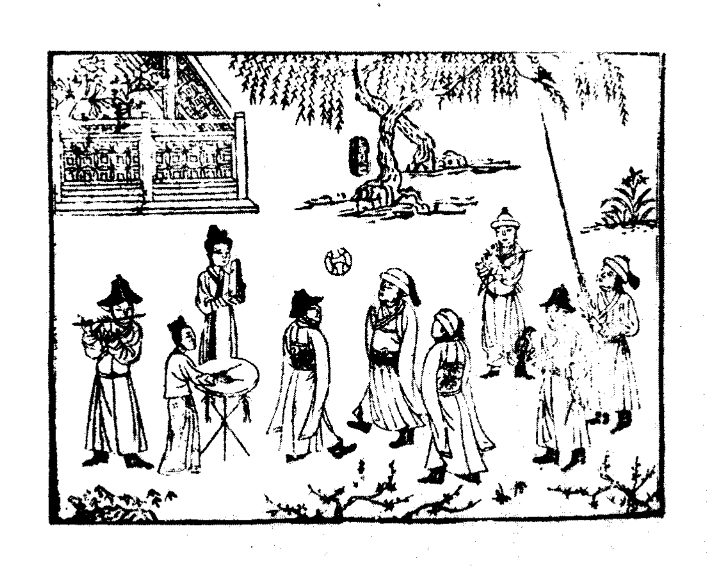
80年代以来，比较音乐研究取得了长足的进展(详见王耀华《中国音乐的跨文化比较研究》)。90年代《比较音乐研究》刊物创立(福建社会音乐学院创办)，并提出“为新时期的比较音乐学的重建作助产、催生工作”的口号，这些为该学科的基本建设创造了良好的条件。比较音乐学是一个开阔的音乐世界，大量繁复的工作有待开发，如黄翔鹏先生说：“更加繁重与高难度者，却在下列几个方面：1. 中国与东亚各国，特别是号称‘同文同种’的具有深切文化历史联系的传统音乐的比较研究；2. 中国与西亚各民族，以波斯阿拉伯系为主的音乐文化的历史联系与比较研究；3. 中国与古印度系音乐文化的历史联系与比较研究；4. 与以上几个方面相关的东南亚、南亚各民族间的比较研究”(引自《三弦艺术论》黄翔鹏序，王耀华著，1991)。

当今许多与比较音乐研究相关的人文学科比较研究都取得了不少成果，我们应当充分吸收这些成果和经验，开阔比较音乐研究的文化视野，使该学科在世界整体文化的对话中，跟上时代的步伐，也为世界整体文体的对话做出该学科应有的贡献。

(原文刊载于《中国音乐》1995年1期)

第五章

中国传统音乐价值及地位的探讨





第五章　中国传统音乐价值及地位的探讨

中国音乐文化发展主体性危机的思考

一、中西音乐关系的错位的反省

20世纪随着西方音乐文化的移入，许多学者接受并采纳了西方音乐史观的标准，如从单音音乐进化到先进的复音音乐的历史观，将中国音乐按西方音乐史观定位到单音音乐阶段，由此，决定了中国音乐的历史必然将由西方来指导，一切音响及行为审美思维历史将按西方标准来评判。接受西方音乐观的另一强大支柱是文化直线进化论，把文化中器物（技术）层面横移到观念（艺术）层面，由此，西方工业化技术发达国家的艺术音乐便是发展的先进标准，农业社会的音乐必然更换成西方工业社会的音乐，别人的过去是我们的今天，别人的今天是我们的明天。于是，中西音乐关系变成了古今关系或新旧关系，凡是西方的就是新的、今天的或现代的，凡是中国传统的就是旧的、昨天的或古代的。实际上，如果用

当代音乐人类学的平等价值观念对照中西音乐的话，中国传统音乐对西方人来说也有许多是“新的”或“现代的”。如：中国传统音乐没用一个和弦连接和西方式的对位写法，其音乐风格音响变量方式、音色组合方式（如古琴、打击乐）、不确定性操作等等，都是在西方和声体制资源竭尽之后，才发现东方人的音响采样组织及思维方式的现代价值，它构成了根本不同于西方音乐的演进史观。中西方音乐有着互不包容的主流特质及文化历史背景。为何西方音乐史观能长期深入地影响到许多中国音乐家的音乐观？在此可简单列出四点：1. 西方音乐理论“话语系统”在中国音乐教育及音乐文化中的接受与操作的权威性和主流地位，这种“话语系统”不仅包含具体音乐声学、创作、奏唱、理论各方面，更重要的是它代表一种整体的文化价值体系（如宗教、哲学、语言、艺术、美学等）。2. 主体的中国音乐史观没能公平或平等的与西方音乐史观对话（比较），就被纳入了西方音乐进化史观（如单音至复音的历史时期划分）的理论框架内。3. 音乐与文化割裂，因为音乐是音响的（“乐音运动的形式”），与文化无关，所以西方音乐形式是跨文化的最高形式。4. 西方音乐是科学的。基本乐理、视唱练耳、和声学等都是科学的，无民族性可言。

中西音乐关系如果要想获得平等，从错位到回位，就必须理清上述四点。在此权以当代学术背景略作阐述：1. 不同音乐文化“语言系统”不能置换，甚至“音乐”概念的含义都是不同的。置换的结果是对本文化的理解产生歧义，并由此产生错误的操作，如对中国音乐所下“单声音乐”的定义，中国音乐是不科学的等等错误结论，

以致中国乐制调律应转向西方十二平均律、中乐器的标准化、乐队编制符合和声表现体制化等。西方音乐"话语系统"的有限性不经过主体文化的检验比较,弄清其意义,本土音乐话语系统就很难保持独立意义,由此只能次属西方,不能维护主体的平等地位,从而失去对自我发展的考虑。2. 西方音乐史观是直线阶梯式进化的机械史观,这一史观在后现代时期已被解构。中国地区性音乐风格体系属于有机史观,也有其哲学宇宙观基础。各地区音乐风格的有机共存,不属于像西方古典,浪漫,印象,表现……直线式的,正如中国音乐不能形成像南派进化到北派的直线逻辑。3. 音乐并非纯音响的,它是由文化界定的,如西方的纯音乐、噪音音乐、具体音乐、无声音乐等概念离开特定文化是不能成立的,音乐的非音响层面如"语法"、语境、思维方法、美学、心理学、哲学等是具有深层结构意义的。4. 音乐与科学既有相关但又有不同,如果从宇宙观来看,音乐、艺术、科学、哲学又具有统一性,从希腊毕达哥拉斯数的宇宙到近代科学牛顿力学的绝对时空的宇宙观的欧几里德几何特性笼罩了西方传统音乐,雕塑、绘画、建筑等艺术的时空特性,因此把西方的基本乐理、和声学体制概括为音乐的经典力学是很贴切的。正如爱因斯坦相对论对牛顿绝对时空观的解构与重构一样,20 世纪西方音乐及其他艺术的时空观也出现了解构,如后现代主义文化研究学者 D. 贝尔所指出的西方音乐,艺术的理性宇宙观的破裂与解构,西方科学家、哲学家、艺术家、音乐家都开始注意到中国(东方)宇宙观的合理性。英国科学家李约瑟认为:"中国人民的思想和哲学传统在许多方面都比基督教徒的世界观更和现代科学

合拍"（参见"东西方的科学与社会"，载《科学的科学》149 页）。因此，在当今知识谱系转换的背景下，我们就不能再说西方音乐是科学的、中国音乐是不科学的，正如中西医理论也是基于两种文化宇宙观，我们也不能说西医是科学的、中医是不科学的，一切都有待于理论的重新评价与重构。

尽管笔者的以上观点可能是有道理的，但由于中国音乐教育中西方音乐体系所具有的主体地位，学生们仍然以此塑造着他们的音乐观和价值观，并带着这些观念离开学校参与到各种音乐的社会生活中，影响着知识界和日常生活中人们的音乐观念和价值操作，甚至音乐文化发展的价值取向。

二、中国传统音乐传承、主体性及价值判断的危机

中国传统音乐在本文化系统内仅占有亚文化的地位，在当代中国音乐教育中它只是一种非系统化理论的音乐教育。因为基础理论都是西方的，西方音乐理论教学移入是系统化的，传统文人音乐在社会中的传承几乎断裂，当代的文人知识分子如文学家、美学家、诗人、画家大多数已不再承继古琴文化的传统了；在学校音乐教育中，古琴也已是一种稀有乐器了。

音乐教育首先应该担负起自身音乐文化的传承与建构任务，不管是印度还是西方都是如此，但在中国音乐教育中却出现了断裂的现象，一是音乐课程设置与传统的断裂，没有一个完整反映中国传统音乐的系统课程。二是缺乏自己系统的理论，如中国音乐的"语法"结构、演变规律、音乐风格类型及音感音色的听辩分析等

等。印度音乐家到中国音乐学院访问，认为中国用钢琴十二平均律训练耳朵是不可思议的事，因为中国的调音体系与印度一样，也是与西方不相同的。三是中国传统音乐的文化价值定位的问题，学生学习民歌、说唱、戏曲、器乐等只是把它们作为专业音乐创作或演奏唱的素材或灵感，而不是有独立的音乐文化的艺术、美学相关特征的解读。学习中国音乐的学生不学中国哲学，以致对自身音乐的价值论、思维方法、艺术创作及认知方式毫无把握，并丧失自我文化的立场，随西方专业音乐的价值、审美、艺术流派风格概念来发展传统音乐。

由于西方音乐教育及价值观的影响，音乐发展的评判标准也很近似西方，中国民族声乐、器乐的比赛，都运用了标准化的类似西方浪漫派、现代派以技术形式为重的价值标准，如琵琶的比赛，大珠小珠都落一盘，已无个人风格可言，学习者大多以录音为参照标准。传统器乐像古琴琴曲的阐释方式如解题、作诗、解读、打谱等个人风格流派已无继续。民歌的地域性风格在比赛中也无凸现。在近年的一次国际管乐节的预赛中，北京的音乐院校就没找到能吹出浓郁河南风格的唢呐人选，最后还是来自黄河边的一位老农完成了录音制作。一次电视台要录制京韵大鼓的音响，在音乐院校找的三弦无论怎样也弹不出京味。乐队为了使唢呐的声音符合管弦乐队音响，其哨片变得近似双簧管。传统音乐“活的”语法如《江南丝竹》吹打合奏等的即兴性、广东音乐细腻的音感音色韵味在音乐院校的教学传承中根本没有坚实的基础。传统音乐的演变机制大多转变自西方。传统音乐的声学美学观念、乐队编制

及演出场合都在改变。传统器乐的最高形式则由协奏曲、奏鸣曲、交响乐队统领，笛子、二胡、琵琶无此形式，便谈不上发展，更谈不上达到现代化的标准。总之，中国传统音乐的心理学、伦理学、美学、生态学等价值也被“削足适履”而纳进了西方专业音乐演进的轨迹。那些专业音乐评论家们随时等待着证明西方音乐新技法、新观念带来发展的新动力，或中国人短时间内在适应西方音乐美学价值观念的国际性比赛中获奖来证明中国音乐取得了世界地位。正是这种依附性使我们放弃了立足自身的思考，同时也放弃了对东方音乐的研习，把东西音乐关系也纳入了古今关系。令人迷惑不解的是，当今国际及比较音乐教育界已经普遍认识到并采纳了多元文化观念，而我们许多音乐家还是一元论文化的音乐价值观，为何非要把西方百多年前交响乐的形成当作我们发展的明天，而不是把它作为人类音乐的遗产来接受呢？为何非要固守西方 19 世纪的音乐价值观念呢？这种观念或许正说明了当今我们音乐教育体系及价值观念所处的现状。

何为中国音乐的主体？是“新潮音乐，还是存在于国外或在国际音乐比赛中获奖的那些音乐作品？这些音乐的美学观念主要是依附于西方文化语境的，他们所观察的“中国性”仍是以他者轨迹的音乐立场角度的一种选择。这种他性的“中国性”不管是宣泄古代原始情调的种族音色和显露对传统封建劣根性的反抗或还是企图张扬民族精神，都是一种虚幻的“中国性”，正如电影《黄土地》、《红高粱》、《大红灯笼高高挂》中的原始情调的中国性，与西方电影《走出非洲》、《印度之行》等对东方性的塑造，都是一种他性的“东

方”、德彪西的钢琴组曲，柴可夫斯基《胡桃夹子》的“中国舞曲”，李姆斯基可萨科夫的《天方夜谭》，斯特拉文斯基的《春之祭》，克拉姆的《远古的童声》都具有这种他性的东方或原始情调。近年来学者们对国际电影评奖所作的文化批判是值得思考的，《大红灯笼》为谁挂？从《黄土地》意外地被西方“发现”时起，张艺谋就开始琢磨以怎样的异国情调去“征服”西方。对中国人来说是原始情调的东西，在西方人那里就在为异国情调。张艺谋从《红高粱》开始，一步一个脚印地带着原始情调的厚礼走向西方。但是一味揣摩西方“他者”规范的结果，却是“自我”、“我性”被西方“他者”、“他性”暗中置换，他的“我性”的中国其实不过是西方的“他性”的中国幻想，而真正的“我性”的中国，仍然还没有争得发言的权力（参见《张艺谋影片的原始情调的阐释》，王一川，1994 年《中国文化研究》总第六期）。

三、寻求解决主体性危机的思路

在当今全球文化进程中，各国领导人都极其重视传统文化的问题。中国前国家主席江泽民曾经谈到，中华民族是一个有五千年灿烂历史文化传统和巨大生命力、创造力的伟大民族。如果不深深地植根于自己的土地，从自己人民的需要出发，坚持继承和发展自己的民族艺术，在文化艺术领域丧失独立性，最终就会成为外国特别是西方文化的附庸，这是非常危险的。同时，我们对于西方国家和其他国家的一切优秀的、进步的文化艺术成果，要注意积极学习和借鉴，如果拒绝学习和借鉴，那也是错误的（参见

《弘扬民族艺术，振奋民族精神》，人民日报 1995 年 5 月 23 日）。韩国某总理一次在中国社科院讲演时也指出：现代化进程中如果价值体系和文化传统遭到破坏，那么这个社会就会面临主体性的危机，而一个社会的主体性危机则往往会诱发经营和管理这个社会的政治体制的正统性危机。90 年代的世界仅次于产业化时代的信息化大革命时代，如果说 18 世纪末的产业革命是由帝国主义来维系的，而 20 世纪末的信息革命则成为世界共享和平与繁荣的一个转机。在清醒地意识到世界大趋势的同时，个别社会或个别国家所具有的传统、文化、价值却是不能破坏的，这是必须坚持的原则。“世界化与社会保固”就是多元化地参与世界共同发展的同时，又能保存自己的价值、文化和传统。这是一个与环境保护同等重要的问题，是人类生活质量得以保障的必要条件（参见《世界化，但不能破坏自己的文化价值》，《北京青年报》1995 年 5 月 18 日）。

音乐与文化价值紧密相关的，在当今世界化趋势中如何发展是中国民族音乐艺术文化发展研究的一个重要课题。在此，笔者仅提出几点看法：

1. 中国音乐体系的价值厘定。其包括音乐声学美学、记谱学、心理学、伦理学、语言学、符号学、社会学、生态学、哲学等价值。特别是中国音乐声学美学，它具有汉藏语的声韵美。既不同于西方传统音乐声学美学观，也不同于当代创作中他性“中国性”的声音美学观。确认这一点很重要，以便在音乐文化发展中有自己文化的美学价值观标准和立足点。声乐界曾有过声音美学观念的争

论，如美声唱法说传统唱法像“猫叫”，传统唱法说美声唱法像“牛叫”。后来民族唱法以美声训练为基础，再以汉字的腔去贴，成为中西融合的唱法，但实际上并没有解释出中国音乐各地区性歌唱风格的发声学、语言学及东方声音“情味”美学的丰富多样性，而民族唱法则成为比赛的标准唱法。民族乐队组合的声学美学观念大多向西方和声体制的声学美学观念靠拢，有时常常感到水墨画的音响画面空间填满了厚重的和声油彩，那自由的线条空间被和弦的明暗透视空间所凝固，往往失去了生动气韵。中国民族乐队的发展如果没有对传统乐器乐曲艺术美学的地域文化和历史作深入细致的理论研究，仅靠一些演奏感觉或他性“中国性”创作的感觉，是无法建立新的理论体系基础的。

2. 必须转变心态。20 世纪中国音乐界对自我认识的一条思路是，以西方为参照找到中国音乐的“落后”。现在我们是否能换一条思路，以中国和东方为参照去找西方音乐的“落后”。换句话说，中国有何种音乐文化特质是西方没有的或发展并不充分或不“优秀”的。我们的弱势心态使得我们要用西方音乐的方式去争得先进，争得国际第一，你管弦乐队有一百人编制，我民乐队也要有一百人，仿佛天天照西洋镜，最后更像别人，却失去了自我。实际上，20 世纪后半叶西方音乐流派直线机械进化史观已经终结。60 年代末，西方已开始认识到各种文化音乐都有各自的美及文化价值，不能在他们之间划分等级。90 年代全球多文化音乐教育已成为国际及比较音乐教育的重点话题，如 1992 年召开的国际性会议“共享世界音乐”。而我们似乎还滞后在 19 世纪的西方音乐史观

上看待自我及世界音乐，这是值得我们深思的。

3. 促进本土音乐与世界的对话。当今中国作曲家参加国际性的音乐作品比赛是一种交流方式，但重要的是中国传统音乐与外界的交流。20 世纪 30 年代梅兰芳到苏联演出，被称为与布莱希特、斯坦尼斯拉夫斯基并列的三大表演体系之一。近年来，中国传统音乐在国外的演出也越来越受到重视，一位已在法国从事十二年音乐活动的中国音乐学院校友在校庆 30 周年时深有感触的说："中国音乐学院的人要有自己的风格，搞出民族音乐学派来，眼睛尽可瞄准世界大赛，但重要的是要用自己的东西征服别人，而后者更有说服力"("母校与恩师"，时可龙，《中国音乐》，1994 年 3 期)。

4. 中国音乐体系系统课程的设计与建设，目前存在于音乐学院的课程是零散的、非系统化的。中国音乐基础的训练(如基本音感音色的训练、各种类音乐风格的分析)及理论(如基本乐理、各音乐风格的历史规律等)的学习，演奏唱的操作(如即兴方式或古琴曲的操作等)，音乐与艺术、美学、哲学、文化相关的课程，三者缺一不可，它与西方音乐体系课程形成相对独立有机整体的系统，互不排斥取代。那种唱民歌或戏曲说唱曲调，再用西方作品分析模式分析民族器乐的"作品"，讲讲中国古代音乐如何经由近现代西方音乐的传入而进化到人类交响音乐的"顶峰"，这种支离破碎、割裂中国艺术文化历史的传统音乐的教学，很难使学生把握传统音乐系统与西方音乐艺术具有平等价值意义，所以需要重整教学，特别是要重整传统音乐的丰富资源，如古琴音乐(它在音律、音色、操作、美学、文化价值等方面，都是中国音乐的代表)，它应像钢琴在

西方音乐中一样在中国传统音乐中作为基础的必修课。充分利用本土音乐资源是当今国际音乐教育研究的一个重要课题，如芬兰传统音乐研究者们发起一个长期运动，将标志芬兰民族乐器的坎特勒（Kantele，一种5至7弦的拨弦乐器）纳入音乐教育，这一乐器在上世纪70年代几乎已被遗忘，而如今却已普遍用于芬兰各学校的音乐教育（详见《Ethnomusicology》，1994年3期，《芬兰民间音乐研究与音乐民族学》一文）。《中华人民共和国教育法》第六、七条规定，国家在受教育者中进行爱国主义的教育，教育应当继承和弘扬中华民族优秀的历史文化传统，吸收人类文明发展的一切优秀成果。有鉴于此，不管是继承弘扬中华传统还是吸收外来传统，都不可能在娱乐圈或流行音乐中去弘扬传统。没有坚实系统的中国音乐课程基础是无法完成此项任务的，而只有靠国家部门立项和支持，才能完成这一巨大的系统工程。在越来越依靠现代教育进行文化传统传承的社会中，此举将关系到中国传统音乐继承和发展成败的未来。

对于中国音乐文化的发展可能需要建立一种综合性的评价，因为我们文化中存在各种各样的音乐以及各种层面上的问题，我们不可能拿一种音乐文化参项如小提琴、钢琴、美声、音乐作曲的国际比赛作为整体评价的标准。如何建立各种发展的目标、规划、具体实施以及综合的评估或由谁来评估，这还有待于探讨。但中国音乐教育里传统音乐体系系统教学的发展将是评估的重要主体“我性”，不管是海内外中国作曲家所具有的优势，还是中国音乐在海内外的传播或人类世界音乐遗产的中国部分的继承，都将依靠

这一主体的扩展。

（原文刊载于《音乐研究》载于中国台湾《北市国乐》1996 年 2、3 期）

中国传统音乐的多角审视

一、音乐文化审视的态度

由于受西方传统音乐价值观念的影响太深，使我们几乎失去了对中国和东方传统音乐作出平等、公允的价值判断。人们可能认为，专业化创作与工业化的专业分工是同步的，农业社会向工业社会发展的转向是必然的趋势。因此，西方在工业化背景下发展起来的音乐专业化是我们今天必然、唯一的价值取向。领导音乐文化发展的是专业音乐创作，而中国传统音乐或民族民间音乐均属于专业化发展的前阶段，音乐的行为方式（如即兴创作、地区性或群体性创作等音乐文化风格体系）不具有科学、专业化以及民族文化的价值特征，它仅属于西方工业社会音乐文明的过去发展阶段。因此，这也是中西方音乐比较没有能像哲学、文学、绘画、建筑、文化在平等地位进行比较的重要原因之一。比较文化研究也指出了这种问题的根结所在："西方现代理论采取了最图式化的阶段划分法：传统→现代的两分法。西方在 19 世纪就进入了'现代

阶段’，而第三世界发展中国家则仍属于‘传统社会’。因此，发展中国家的文化只能与西方前工业时期文化相比较，从中抽取几个具有类似性的方面和特征，进而断言比较的双方在一切方面都是类似的。这样，空间上与西方文化共存的其他民族文化，便被等同于西方文化时间上的一个较早的历史片断。这种所谓‘传统—现代’的分野，蛮横地把世界上各民族文化在空间上的不同分布状况，硬性纳入以西方发展为标准的模式中，所谓全球现代化历程之中，把全世界各种文化间的‘共时性’共存现象作了单一的‘历时性’转换，因而使得丰富而复杂的全球性文化交互作用关系，仅仅被理解成一种单向的、同‘先进’的西方文化趋同的过程。按照这个‘逻辑’一切民族文化都是现代化的阻力，统统必须置于由西方文化进行改造的范围之内，而现代化经济和工艺技术所具有的无可抗拒的力量，必然会迫使那些最初各不相似的社会趋向一致。”（参见《现代文化与社会的时代命运》，冯钢）《西方的没落》一书的作者斯宾格勒也对这种西方现代化理论作过批判，他讲：“我曾经指出过下列观点的肤浅，即：人类的进程是依照‘古代、中世纪、现代’等阶段性发展的，这一观点使我们看不到真正的历史，看不到更高文化的结构。艺术历史是一个令人瞩目的例子。在设想一些永恒的艺术领域的存在之后，人们便进根据古代——中世纪——现代的模式在为这些领域建立历史秩序。当然，他们排斥了印度和东亚的艺术，诃克苏姆和萨巴的艺术，以及萨桑尼兹和俄国的艺术，即使不遭排斥，这些艺术至多也不过居于附属的地位。谁也不曾想到这些结果表明了方法的谬误性。”

根据“传统与现代”的分野，人们通常把西方的“过去”看成是“新的”、“先进的”，而把中国的“过去”看成是“旧的”、“落后的”，于是这种“新的”“过去”便成了我们“现在”的主宰，我们没有自己的“现在”，而且永远不会有。这种观点虽然反对用中国的“过去”来设计“现在”，但却津津乐道地用西方的“过去”来裁夺“现在”，要求在各方面都向西方的“过去”看齐。而对于西方的“现在”，我们可以视而不见，所谓“后工业社会”、“后现代问题”那只是我们的“未来”。我们不仅没有“现在”，甚至失去了“未来”。中国人自己的“今天和明天”，统统被纳入了西方那个“明天将为今天的收益偿付重大代价”的“过去”模式中。在西方现代化理论家们看来，西方工业文明今天所面临的危机，仅仅只是西方发达国家才有“资格”面临的病症，是只属于发达国家的“富贵病”。对于第三世界发展中国家来说，首先的任务是争得“生病”的条件，然后才有资格讨论“治病”的问题，你必须首先设法发胖，然后再考虑如何减肥。因此，第三世界发展中国家的任务是首先解决自己的“文化危机”，即克服外国西方文化对本土传统文化的“超前”状况，按照西方的发展模式来改造以至消蚀本土文化，实现“社会现代化”和“人的现代化”。（参见《现代文化与社会的时代命运》，冯钢）

由于人们相信西方音乐的技术结构（如和声、复调、曲式、配器、乐理等）是一个绝对科学的体系，它是完全超于民族性之上的，因此，中国传统音乐的发展，也就是在此技术结构和理论体系内的改造和建构（包括采用新技法为传统器乐而进行的创作）。这种“绝对科学”的观点仍是基于工业社会一元论的科学观和价值观，

而随着科学、哲学、社会等的发展，西方开始认识到科学和价值的多元性（一些西方科学家，如李约瑟否定了只有西方文明才具有科学性的传统观点），这也是后工业社会不同于工业社会的价值观念。但这些科学观和价值观的改变对于音乐似乎是个例外，也并没有影响到戴着西方传统音乐价值观念眼镜对中国传统音乐价值的评价的改变。尽管西方音乐技术结构的机械性本体的缺陷（如绝对时间、绝对音高、标准的共性写作全控制等）已经暴露出来，人们仍然相信这是后工业社会音乐中才能资格患的"富贵病"。我们才刚进入工业化成长期，刚从"中世纪"单音音乐进入到复音音乐时期，许多人对传统音乐也采取了文化价值相对论的态度，但由于相对西方音乐体系的价值观和科学观没有建立，即在音乐理论方面对中国传统音乐不同于西方传统音乐的价值和科学特性的确认或公认，两者的比较研究也没有展开，无形之中，在发展中的音乐文化中，西方传统音乐的价值观念仍具有垄断的地位。而以西方传统音乐价值观来衡量和评价中国传统音乐的错误观点，经辗转传播后仍影响着音乐界、知识界和公众的音乐观和态度。比较文化学者余时英先生曾提到："凯恩斯论及经济问题时曾有一句名言：'从事实际工作的人，总认为他们完全不受学术思想界的影响，但事实上他们往往是已故经济学家（学说的）的奴隶'。文化问题也正是如此，价值系统问题如果长久地不获澄清，会给中国文化招致毁灭性的后果，更不必说什么现代化转化的空话了。"

20世纪初西方文化的传入，中西文化之争也同样出现于音乐领域，由于当时面临最紧迫的救国问题，因而很少能在平心静气

地、科学地总结本土文化和传统音乐的基础上，去观察、体验、充分认识西方乐音的价值，这就不可能不发生“全盘西化”或“国粹”那样的偏颇。20 世纪后半叶，西方学术界在对自身传统文化的批判以及各种文化的平等比较中，开始重新认识不同文化的价值，因此，真正意义上的文化交流和价值沟通开始了。但 80 年代的文化热或比较文化研究对音乐理论的触动不大，中西音乐的不同价值问题也没有进行澄清。甚至一提到中西音乐问题，一些前辈仍少不了要动感情、动肝火。80 年代掀起的学习和模仿西方前卫和实践性音乐技法创作的“新潮”，音乐理论给予了热切地支持和关注，但却没有考虑西方音乐面临危机的所在，以及音乐在文化结构中（如后工业社会文化）的转变。

实际上，如果我们不想从危机走向危机，从迷惘走向迷惘，我们就要面对各种危机（包括自身传统的西方传统等等），对不同音乐文化的价值体系都应有所把握。当今世界文化的发展，不管是东方国家或西方国家，依靠过去的单一文明走向未来的历史已不存在，在对一种音乐文化价值作出判断时，自然会参照或涉及到对其他音乐文化价值的判断和态度。在我们没有找到更好的价值判断和态度之前，文化人类学者的“相对价值论”的态度是值得采纳的，因为在没有“绝对价值论”的前提之下，对不同音乐文化进行比较才可能发现和提供有价值的东西。

二、音乐价值的相对论

在 1990 年 12 月召开的中国传统音乐学第六届年会上，许多论

文中反映了一种情况，其中有一篇中的一段较典型，现摘如下：在艺术社团、教育部门，民族音乐明显地低薄一层。一位初中生的母亲教他学二胡，孩子说：人家都说这些乐器终归要淘汰的。不久前，在某市举办的一次儿童器乐比赛的中西乐器颁奖比例的争执中，主持人在息争的理由中说：过去的民乐是不登大雅之堂的……；音乐学院也有同学嘲笑民族乐器的落后。另外，许多城市儿童学习西洋乐器的越来越多，学习中国乐器的越来越少等等。这些事情反映了一种"西乐高于中乐"的价值观念，这种观念也可称为"绝对价值论"。这种价值观念在音乐界也同样存在，如"管弦乐器的物理属性在科学对人的生理审美功能，比民族乐器大为优越……，管弦乐器和民族乐器最重要的差别在于前者属于复音体制，后者属于单音体制……（摘自《关于我国音乐文化落后原因的探讨》一文，载《音乐研究》1980 年第 4 期）"按照这一观点就可得出结论：钢琴比二胡优越，这一观点是以单一的技术结构的简繁为参照的，是割裂整体的比较，即以某事物的长处或特征标准去衡量另一事物的短处或特征标准。我们知道，世界万物、人类都存在个体差异，文化也具有个体差异，而这种个体差异往往是文化独具有的价值特征，正是由于这种个体差异才使世界万物、人、文化显得丰富多彩。换一种角度或参照系来看，这种个体差异（或长处）同时也决定了某种发展极限。就以钢琴为例，当 20 世纪实验主义音乐打开琴盖，手操琴弦时，当凯奇发明的"配件钢琴"在琴弦上装配各种物件试图开发新的音响、音色时，这种极限是明确的。同样，二胡有其极限，也有其钢琴所不及的方面。反省西方乐器的进化：木

管乐器的波键姆式化、弹拨向键盘的进化，对乐器的个性化做出了牺牲，这也是西方和声形特征发展的必然，也是工业文明标准化的产物。参照现代科学、哲学发展的理论角度来看，和声同于“经典力学”，它们创造了工业文明的里程碑，同时也存在物理时间与运动（振动）的绝对性的机械性。这些看法是借用物理“相对论”的相对性原理构成的“价值相对论”所作出的评价，之所以能够借用这种自然科学的原理，是因为科学理论的创造所具有认识论的价值和功能，所以，它可以帮助我们建立新的价值观念。“相对论”物理中有一原理：从一个坐标系看来不同地点同时发生的事件，在另一个相对于它运动的坐标系来看就不再是同时的了（也可反之）。因此，“同时性”丧失了绝对性质。这一段话说明了同时性是相对的，即在不同的坐标系（或参照系）观察同一事件结果会不相同，而这些结果都具有真实性和特定的价值。因此，可以说：音乐价值相对论是从一种动态的观察和评价事物的方式。它应用多种参照（或多角审视），对事物的正反等方面比较后从整体作出评价。这样，对于钢琴和二胡的评价应用“音乐价值相对论”就可得出它们各自的特征（长处）和极限（短处）。又例如：19 世纪法国作曲家柏辽兹认为：中国人唱歌（唱戏）像猫叫；20 世纪 80 年代法国作曲家马策克（巴黎音乐学院作曲系教授）来华讲学时认为：听了京剧的唱腔、韵白、打击乐非常美，小锣“台台台台”的敲击中似乎有一种声调感，也有音色变化，唱腔、韵白、打击乐、表演构成了统一的韵味的风格。这两者的看法就是由于参照或角度的不同而得出的不同结论，其真实性和特殊价值在于：柏辽兹的看法反映了美声唱法在中

国戏曲唱法中声音和音色美学概念的不同或相悖，他是以 19 世纪西方音乐音响特征为参照来评价中国戏曲唱法的；而马策克对京剧音乐中美的发现是在 20 世纪西方音乐声源枯竭、音乐音响、音色美学观念发生了很大变化的背景上作出的，但马策克并没有以京剧音乐的美去衡量或否定美声唱法的美，这实际上就表现了一种音乐价值相对论的意义。因此，音乐价值相对论在当今世界新的文化格局背景下，即对当今各种文化中不同传统音乐的共生和发展的内部平衡、民族心理平衡以及不同音乐价值的沟通是具有重要意义的，而“音乐绝对价值论”对各种传统音乐的共存则会起到相互排斥和破坏性作用，不利于选择。音乐价值相对论与物理“相对论”的哲学联系在于：“相对论及天体物理学的发现证明，无论是广阔的宇宙还是微观的粒子，都不是一个封闭的体系，而是一个沸腾世界，一个充满起伏变化的多样性的开放体系……其中存有序与无序、平衡与不平衡、逆转的与不可逆转的、线性进化与非线性进化，根本不存在绝对的秩序、平衡、规律、直线进化。（《文化价值论》司马云杰著）所有这些都是动态、多系参照、相对性的发现，它是一种新的思维方式和新的世界观与价值观。因此，音乐价值相对论也将有助于我们主动寻求更好的价值判断和价值选择，改变音乐文化发展中由“音乐绝对价值论”所引导的、由静态、单一参照、绝对性所性形成的被动选择和被动接受方式。

三、传统音乐的出路

1. 中西音乐传统本体的阐释。

在西方的各种理论中，对传统探讨得最为深刻的是阐释学。

这种理论以理解历史和过去传下来的语言文字为主要研究内容，在哲学、宗教、历史、法学、文学理论以及人文科学的各个领域都产生了很大的影响。现代阐释学认为，对历史意识本身也作历史的理解，但由于我们对过去历史的理解受现在历史条件的限制，无论怎样努力，也不可能完全脱离现代意识真正回到过去的历史中去。所以，从本体论的角度说来，弥合解释者和原作者之间的历史距离不仅没有可能，而且没有必要，因为正是两者之间的历史距离使过去时代的作品呈现出新的面貌，具有新的意义。因此，传统就并不是过去死的文化，而是活的文化，也就是说过去和现在是一个互相关联的统一体，传统是仍然在起作用的文化。借鉴阐释的原理，对音乐传统本体的理解和现代意义的认识，会有不少启发作用。在此，“音乐传统本体”指在过去和现在都存在而且仍起作用的“活的传统”；“传统音乐”则指过去历史形成的音乐。

中国音乐传统本体和西方音乐传统本体可分别以有机本体和无机本体来约定。这些本体的确立是依据中西文化哲学中的宇宙观和宇宙构成，传统音乐数千年的发展始终没有脱离这些本体的理论框架，并且在各门类艺术之间，在其繁简度的每一个层次上，甚至在最简单的层次上，都达到了与哲学本体的整合，在此简略列表如下：

宇宙观	中国哲学有机宇宙观		西方哲学无机宇宙观	
音乐本体	有机本体或生命本体		无机本体或机械本体	
方法 宇宙构成	相对时空 气，阴阳五行	直觉整体 主客体合一	绝对时空 原子、几何、数	数理逻辑 主客体分离
方法 形态 类别	柔性与柔体	定性	刚性与刚体	定量
音高形态	柔性音高偏离音或音腔	直觉整体	刚性音高 标准音与和声刚体	数理逻辑
技术形态	器乐、打击乐合奏	直觉配合	对位法十二音序列为基础 音集集合	几何原则
音乐美学	阴阳之和	情感直觉	乐音运动的形式	数理理念
音乐“基因”	周代15国风——20世纪音乐方言风格区	直觉整体演变	毕达哥拉斯音程数——20世纪计算机全控制音乐	数理逻辑演变
戏曲 | 歌剧	唱、念、做、打、舞、表情	声音动作整体	唱	不带动作表情
书法	笔划线条和工具毛笔均呈柔体	直觉整体		
水墨画 | 油画	空间透视散点柔体	主客体合一	空间透视几何刚体	主客体分离
建筑	柔体 屋顶曲线虚体量	建筑与自然合一	刚体 几何 实体量	建筑与自然分离
舞蹈	柔体 拧、倾、曲、圆 力量的内聚性戏曲走台如同建筑造型重心低、恋慕大地		刚体 开、绷、立、直 力量的放射性跳跃如同教堂造型的向上腾飞	
雕塑	重神似		重形似、几何	
医学	气、阴阳五行 人体经络学说	直觉整体	原子、分子 人体解剖	数理分析
气功 | 体操	柔体	同上	刚体	机械动作
审美心理	主神似	同上	主形似	数理

西方音乐无机本体发展面临的危机是技术资源的枯竭、音响与心理、生理根基的脱离，新的声源的需求、音乐绝对时间结构的机械等。20世纪后半叶，以凯奇为首的反理性主义的音乐潮流，意在反对音乐绝对时间的机械性、标准化音高、十二音序列及数控等机械性，反对艺术音乐与生活的割裂，企图打破西方多年来理性主义传统的桎梏。19世纪中叶以前欧氏几何与经典物理学及绝对时空观念几乎是各门学科的基础。20世纪随着相对论和量子力学以及现代生物科学的发展，机械宇宙观和直线进化论的思想被推翻了。直觉、系统、整体的观念受到了重视，这些观念也是反理性主义者所强调的。因此，可以将反理性主义的音乐看作是对西方音乐观念和构成方法的重新调整，这与西方哲学出现对宇宙观的调整和哲学方法的重建的考虑是相联系的。当然，无机本体并没有失去它的意义，希腊音程数的智慧与20世纪计算机、全控制音乐的发展的关系就是一种传统的活力。计算机新工具的发明创造代表了一种新的文化特质，但同时它又是文化中活的传统中"数"的精神和价值的延伸。巴比特尽管写了一篇关于音乐创作的《不管谁听不听》，但他极力推动将计算机用于音乐教育，音乐的数学对于音乐智力和个体潜力的开发意义重大。这也是后工业社会专业化、技术化向公众层面转化的特征。计算机软件运用于音乐教学不久，人们在较短时间内运用计算机学习就能把握传统作曲的四大件，把握不同时代作品的风格。而新的音乐行为方式也在此产生，MIDI系统的操作可使作曲、演奏、演唱合一，群体合作的交响乐、管弦乐作品也可由一人操作。

2. 中国音乐有机本体。

有机本体发展所面临的危机是自生自灭，缺乏实验，技术、理论和实证，这也是中国传统音乐和传统文化上千年历史所缺少的。其发展的潜力是音乐资源的丰厚、音乐与心理、生理的根基始终没有脱节，音乐有机时间等因素。以下提出几方面的问题供讨论参考：(1)音的特征与心理生理的基础。近代科学、哲学时空观认为：世界只有一种时空形式。而继相对论后，科学、哲学时空观认为：由于物理条件的丰富性，世界上存在着多种多样、具有不同量度性质的不同拓扑性质的空间、时间形式和关系。这一观念同样适用于文化和音乐发展；世界各种文化的发展不可能只有一种形式；和声也不是音乐音响物理世界的唯一形式。音乐声音的物理性是多种多样的，协和与不协和音感也受其文化传统的制约，协和感带有一定的民族特点。西方音乐的协和与不协和观念不能反映中国音乐结构内部紧张度和稳定感关系，单个音内部物理变化和所具有的紧张度、不稳定感，正如汉字单音节能够形成一个心理完形，中国音乐方言风格区也表明了这种语言音韵发声的音感基础。在1932年阿姆斯特丹国际语言音学科学的会议上，音乐学家、风格分析家、音乐民族学家G. 贝金提出了一个新的音乐研究领域——音韵学，肯定音韵学与音乐相关。一些非欧洲音乐的学者用他们发展迅速的科学方法肯定了贝金的发现。贝金在讨论塞尔维亚一克罗地亚语的流行史诗时，指出其中包含介乎于音韵学与音乐学之间的根本问题，并表明不同经历文化公众认定特定的单个音乐声音的不同结构。贝金试图建立不同体系的类型学。同年，著名语

言学家R.雅各布森接受了贝金的观点，强调这种特殊的音乐的性质，它的习惯是全部地运用音韵学的作用，而不是联系词源和词汇，他强调主张音乐分析要研究音韵学的模式；(2)音色问题。在中国传统音乐艺术流派和地区性音乐风格中，音色占有很重要的地位。传统戏曲中不同行当具有不同的发音特征，如京剧老生用真声(即本嗓，或称大嗓)，演唱风格则挺拔中带苍劲，念用韵白；旦行都用假声(即小嗓)，也可真假嗓掺合，青衣用韵白，花旦用京白；小生用真假声相结合，嗓音以宽音中带有刚劲，念用韵白；老旦用真声，念用韵白……等等。在同一戏曲(和说唱)的不同流派，如京剧四大名旦(梅派、尚派、程派、荀派)在唱腔音色处理方面也各具特色。中国各地区戏曲、说唱、民歌中音色都具有不同程度的差异，这也有地方语言音韵与音乐音色的联系。如北方四声声调及音韵与京剧、京韵大鼓音乐的刚劲风格，粤语八声声调及音韵与粤剧(分十种行当)、广乐音乐的细腻、轻柔的风格等等。从音色美学观念上讲，中国音乐的音色观念区别于西方音乐的音色观念特征，正如中国绘画中的墨色区别于西方油画中的色彩(这也是音乐与美术在不同文化艺术中的同构和整合现象)。唐代《历史名画记》称："运墨而五色具，焦、浓、重、淡、清。"清唐岱《绘事发微》称："墨色之中分为六彩：黑、白、干、湿、浓、淡。黑白不分，是无阴阳明暗；干湿不备，是无苍翠秀润；浓淡不辨，是无凹凸远近也。"中国音乐音色与中国绘画"六彩"特征都是以直觉、生命本体式体现的，而西洋音乐音色与西洋绘画色彩是以声学、光学科学、无机本体式体现的。中国人运用这种音高、音色微结构的变化，正如书法笔划的微

结构形态变化一样，尽管简单的“永”字八法（类似后代的五声音阶的简单性）就能概括书法的基本笔划，但其无穷的变化却形成了上千年的书法艺术流派、风格的演变史，这是中国人的发明与创造。对这些音乐的声源材料的研究正如对发展中国家的自然资源的研究、地理与地质的研究一样，“无论在何处利用这些研究，都会毫不例外地揭示出意想不到的丰富资源。最无利可图的地区，几年前还是荒无人烟的沙漠，现在发现它却是个自然的聚宝盆。对于新兴国家来说，通过有效的勘测调查，弄清本国自然资源的性质和范围尤为重要(《发展中国家的科学和技术》[英]C. F. 鲍威尔)；(3)记谱法问题。长期以来，人们只看到中国记谱法的落后方面，却忽视了记谱法与艺术、文化、哲学体系的约定和美学价值，如 50 年代后西方大量出现的新的音乐记谱法（如即兴、偶然、活的电子音乐等记谱法）也有其艺术、文化、哲学体系的约定和美学价值。西方传统记谱法（五线谱）并非完全科学以及完全适用于其他文化音乐的客观描写。中国记谱法的技术结构需要有以下几方面研究：单音微结构变化、动势的描写、音色描写与声学的实证；约定问题，如即兴手法、特定环境、语言风格等的约定；释谱或打谱，音乐流派风格及艺术美学参照的描写；(4)打击乐问题。西方管弦乐队的发展与歌剧的发展是分不开的，大型乐队编制的发展与歌剧戏剧性地表现直接相关。中国戏曲中管弦乐队保持着小型编制，其重要原因之一就是打击乐替代了音乐的戏剧性等方面的功能。戏曲 20 世纪进入剧院，打击乐音量没有改进，也阻碍了它进入音乐教育的课堂。打击乐是 20 世纪西方音乐寻找和重视的声源。中国戏曲

打击乐的独特表情、表意功能，它独立的“语法”“语汇”“语句”功能、可移动型模式、以及它所存在的“音色和声”的基本条件，是有其发展潜力的；(5)多声问题。一位朋友告诫笔者，比较是容易出问题的。他的一位老师在上戏曲课时，谈到旋律及伴唱旋律，突然强调说：看，我们民族音乐里也早就有了二声部奥尔加农了。这种错误在中西音乐的比较中常有发生，在没有弄清传统音乐“模子”特征以前，就有意无意用一种既定的模子为起点，去评价、褒贬、推理、判断自己的文化和音乐，其结果是在西方传统音乐理论框架下去解释自己的音乐，二声部、三声部的发现最多只不过证实找到了西方多声发展历史前期的形态特征，自身的理论价值始终建立不起来，更不能形成自己的立足点。当进行两种不同文化音乐的任何细节比较时，意识中一定要有两种清晰的整体模子，否则将重蹈覆辙。中国音乐一直是以直觉的方式发展起来的，声部之间不存在纵向和弦的结构联系，类似于中国画“平面装饰”的原则，多个线条声部平行进行不存在纵向光影的透视连接。它更近乎于色彩音层；(6)音乐风格的文化自主体系。音乐风格的文化自主体系不是由个人决定的。西方音乐第一个作曲家流派风格是15～16世纪在教堂多声音乐中产生的，教堂多声音乐在西方历史文化中有着强有力的公众和社会基础，它有着文化效度和或文化根据。随后这种音乐风格和艺术风格、文化、哲学联结在一起形成强大的历史风格潮流，作曲家们只是选择和投身了这些潮流，而不能主宰这些潮流。当文化和社会发生转型，潮流也会转向，如果你没有意识到转向，你就可能会被抛向支流或沼泽。中国音乐风格的文化自主

体系不同于西方，它是以几千年地区性音乐风格演变为特征的，这种地区性的文化艺术风格至今犹存，它有着丰厚的音乐资源、如地区地方的戏曲、说唱、民歌、歌舞、器乐。20 世纪始，中国开始接受西方工业文明，也接受和应用了西方传统音乐价值观念，影响了我们音乐文化的发展方向。但 20 世纪 50 年代后，西方后工业社会和文化的转型，以及世界经济、文化、科技等的发展，西方学术界对工业文明和自身传统音乐文化的“批判”，以及以平等的价值观重新看待中国文化，这使音乐文化价值观念的沟通成为可能。当今音乐发展的现实是：我们不可能脱离世界音乐文化的发展来孤立地设计自己，也不能放弃自身音乐传统的根本立足点。所以，中国的地区性音乐风格的文化自主体系仍有它存在的重要意义，它可以是一个开放的体系。正如美国爵士风格的文化自主体系也可包容西方音乐传统，而且爵士乐的即兴性、音色观念、舞蹈也显示了东方音乐的“基因”；(7)传统音乐教育和传播。20 世纪西方文化和音乐的传入不同于历史上任何时期外来文化和音乐传入的重要特点之一在于教育体系的传入。在现代社会中，教育是最重要和最有效的培养人材和传播文化的途径。由于社会文化的转型使我们原来和传统音乐的接触发生了变化。新的文化生活如电视、电影冲击了传统戏曲等的演出，在现代教育以及音乐教育中传统音乐也遭到不同程度的忽略，于是传统戏曲、音乐等便出现了危机感。实际上，西方对自身传统音乐也作出了相应的文化保护策略。根据传播原理，文化传播停止的过程中，文化就开始消退、萎缩。西方传统音乐的效应加强也在于通过音乐教育等向世界各地的传播。

中国传统音乐是否具备向外传播的能力？很遗憾，中国传统音乐还没有建立自己独立、完整的教学体系，一方面，各种单向的师徒传授方式，不像西方传统音乐在课堂中逻辑体系的书面传授方式，课程建设处在零散的、经验的总结状态，没有形成传统音乐的教学和研究中心。传统音乐也缺乏实验、技术、理论的支撑。其二，许多理论都是以西方音乐理论为参照的，如视唱练耳是十二平均律的。如果西方人来到中国的任何一所音乐学院学习音乐，除了在器乐上学习中国乐器外，在其他系或音乐共同课中不会使他有什么异国情调的感受，他可能看到的更多是中国人如何学习西方音乐。传统音乐行为方式在不同文化中的约定是不相同的。在印度的音乐学院中，不同派别的舞蹈也在其中传授。其技艺性也是较高的，要完全掌握其中一派的舞艺，少则七年多则十年。中国古代音乐教育中，乐舞也是学习的重要内容。在西方当代音乐教育中，形态律动、音乐舞蹈及即兴性在儿童音乐教育中越来越显示其重要性，这也有其重要原因和背景：一方面看到西方传统音乐发展分离为唯一的听觉官能训练，显示出无机本体的缺陷；另外也看到传统音乐发展的终极。赵宋光生指出："（中国）历史悠久的民族民间歌舞文化正在因为得不到现代教育制度的守护传承而在经济生活剧变下处于濒临失传的危机中，国民音乐教育若不实行音乐与舞蹈的综合教育，这样的危机将在我们这一代人面前发展到无法扭转"。中西方传统音乐行为方式的不同，反映了"美感运思及结构行为"的不同。中国传统音乐中古琴"打谱"、打击乐、器乐合奏的即兴方式皆具有自身有机本体的民族文化价值特征。这些价值特

征在西方当代音乐教育对自身传统的“批判”和不足之处的认识后得到了重视，而我们的音乐教育对此恐怕还没有足够认识。

（原文刊载于《北市国乐》1991 年 3～6 期）

中国音乐文化发展的探讨

一、全球文化发展趋势的参照

20 世纪，西方音乐文化随其文化优势的扩展和传布全球各大洲（亚洲、非洲、北美洲、南美洲、大洋洲），用文化人类学家或音乐民族学家的话来说，各大洲出现了西方音乐的文化移入或文化适应现象，如各大洲现代作曲家的出现，西方音乐技术结构在各种文化中的运用、适应，基督教音乐的本土化等等。西方音乐在各种文化中的移入，一方面使那些原来封闭体系状态的音乐文化被打破，并在这些文化内部产生了新的音乐形式（主要相对于本土文化）或者说音乐的文化融合，起到了史无前例的全球性音乐文化交流的重大意义。但从另一方面来看，西方音乐文化“异体”在其他音乐文化内部也出现了矛盾与冲突，其明显地表现在一些简单化价值的认识上，如西方音乐与本土音乐的“高级与低级”，“科学与非科学”，“复音体制与单音体制”、“标准化与非标准化”、“工业文化与

农业文化”等等。这样，当发展中出现以矛盾冲突的一方去战胜另一方或以一方为标准去衡量、替代或同化另一方时，本土音乐文化便显出危机，这也迫使许多文化在这种新形势下开始考虑本土音乐文化的前途和命运。而且，人们越来越意识到本土音乐文化的前途和命运不是仅仅靠西方音乐文化的移入或融合就能得到解决的。随着第三世界国家政治、经济、文化的独立发展，以及追求自我文化的完整性，认识自我过去的文化历史，加上学者们对全球各种文化存在意义认识的加深，都表示了对世界各种传统音乐文化的极大关切。正如学者们所指出的：“60 年代末，到处都处于一个深刻思考的时期，它特别使人们对当代世界面临的困难有了越来越清楚的认识：工业化国家和发展中国家的不平衡加剧，人类和环境毁灭的新危险，不平等的加重、生活方式的标准化，文化特征的退化甚至破坏等等。接触严酷的现实就产生了一个简单的想法：健康、进步和幸福是不能按照一个预定的计划和标准模式从外面输入的，没有任何一项名副其实的发展项目能无视自然和文化环境的基本特点和有关人群的需要、追求和价值。”[①]学者们还对全球各种文化的价值意义以及发展提出了建议：“文化特性首先是我们个人对语言、地方、地区和国家社会和其具体的价值（道德和美学等）自发的认同，是我们吸收其历史、传统、习惯和生活方式的方法，也是我们在经历、分享和形成共同命运中的感受。一些文化形式的世界性影响，广告和传播工具的影响，由于标准化的生产方式

---

① 联合国教科文组织. 世界文化发展十年（1988—1997）实用指南，北京大学出版社

所引起的情趣和生活方式的标准化，某些传统价值和变质及鉴别新价值的困难，所有这些现象的解释都引起了许多社会关心的问题：保存、维护和促进他们的文化特性。”[①]

在音乐文化方面，阿·达里埃卢（国际比较音乐协会会长，任期 1963～1975）的《对亚洲音乐是尊重还是轻视》[②]一文，对亚洲传统音乐及其处境表示了深切的关注。60 年代，国际比较音乐协会召开了两次国际性学术讨论会，题为“传统音乐引起的广泛兴趣”（1967），突出地表现了对非西方音乐传统的重视。著名音乐民族学家 B. 内特尔指出：“非西方音乐是值得研究的，因为它与西方音乐是如此不同。如果更宏观地看，它根本上不同西方音乐次等的各类，它至少是另外一部分，那些呈示出真实的或凭想象以为与西方音乐有紧密联系的非西方音乐类别被忽视了，这些想象也包括常见的文化移入的情况，或通过变化终与西方音乐近似的音乐……这样，几十年来，20 世纪第三世界现存的一个巨大部分的音乐被忽略了。”[③]如果说 20 世纪前后全球文化中突出表现了西方音乐文化的世界流向，那么，20 世纪 60 年代以后则开始出现了一种回流，它是以东方音乐或第三世界音乐受到全球性重视作为开始。本文正是在这样一种全球文化发展的背景参照下，作一些关于中国音乐文化发展的探讨。

---

① 联合国教科文组织. 世界文化发展十年(1988—1997)实用指南，北京大学出版社

② 外国音乐参考资料. 1981，(1—6)，中央音乐学院出版

③ 西方音乐的价值与音乐民族学的特征. 中国音乐，1991(3)

二、建立发展的综合音乐观

现在对中国音乐的发展方面存在着不同的意见或看法，如有的人认为传统音乐是动态的，不能按照博物馆式的保存方式发展；有的人认为传统音乐不能按照西方音乐体制去改造，否则会失去自身传统的特质；也有的人认为当代中国音乐的紧迫问题是创造出声震国际乐坛的、伟大的现代中国音乐。

实际上，谁也不能保证今天的音乐不会成为过去而进入博物馆，谁也不能保证传统会一成不变。问题的关键在于回答如何"变"或如何"现代化"是最合理的或应该的，事实上也没有人能确立和预定合理的"变"或"现代化"参照的标准模式是什么。由于中国音乐文化内容现存的多元性和复杂性，它包含着不同民族、地区和类型的音乐，还有融合音乐、外来音乐等等，所以无法确立一种标准统一的模式。如此，反而使我们冷静下来，考虑采取一种现实客观的态度，即保存的加以保存，融合的做不同的结合，更新的做自我的更新，转化的做不同的转化，不用一种文化效度去替代或衡量另一种文化效度，不用一种价值标准去替代或衡量另一种价值标准，使各种音乐在文化中取得共生、共存和正常交流，而不是互为取代或矛盾冲突、甚至破坏。因此，这就需要在文化发展中建立一种综合的音乐观，这种综合音乐观是对各种音乐的价值认同，它承认不同音乐在文化发展中具有不同层面和不同文化效度。文化是价值引导的体系，建立综合音乐观的价值操作，将有利于发展中音乐文化具有哲学的"内部稳定"。

在1980年召开的辽宁兴城会议(中青年音乐理论家座谈会)上,各种理论、专业的学者面对中国音乐发展提出了各自的考虑,但相互之间没有进行对话或进行相互的价值沟通和形成一种发展的综合音乐观,而实际上一些理论观念之间潜在着不同价值体系的矛盾冲突。从1990年12月召开的中国传统音乐学会第六届年会提交的许多论文中,仍可以看到那种单一价值标准操作在音乐教育和音乐发展中形成的矛盾冲突和不平衡,如音乐院校和音乐教育中普遍存在的轻中重西的现象,以及认为二胡、竹笛、琵琶等民族乐器只有加上协奏和交响形式才是最高级的,并以此作为衡量国乐发展现代标准,与上面形成相反现象的是60年代国内一些音乐院校"大砍"西洋乐,学西乐器的改学中国乐器。又例如,笔者曾观看过北京电视台的一个专题报导,介绍广西地区具有独特地方音乐风格韵味的吹奏乐器唢咧,解说词在谈及时此乐器进行改良时说:衡量一种乐器改良的成功与否,主要是看它与管弦乐队的配合和运用,并按照标准键与标准管弦乐队音乐响技术结构去改良。这就无疑破坏了民间唢咧乐器及乐曲拥有的音高调音体系和音乐风格韵味,也脱离了它在原有音乐文化形式中存在的意味。这一现象便无形地体现了由一种至高无上的音乐观念或单一音乐价值的操作所带来的破坏性。因此,考虑建立发展的综合音乐观,不仅仅是音乐理论面对文化发展应该作出的选择,而且也是所有文化机构、宣传媒介(如国家新闻、电台、报纸、编辑记者等)应该认识到的,因为现代公共媒介的舆论有意或无意随时都体现着一种价值导向或价值操作,它们在影响音乐文化发展方向中起着很大

的作用。

建立发展的综合音乐观的价值操作，更重要的是有利于文化内部各种音乐同时性转换发展。同时性转换是让这些文化内部的各种音乐按不同方式进行选择或现代化转化（融合音乐仅仅是其中一种），而不是以西方现代化理论的“历时性转换”（即西方音乐的传统等于我们的现代，它的现代等于我们的将来），以一种单一的向西方“先进文化”趋同的历史进程发展。

在全球文化发展中，学者们的见解也表明了一种文化发展的综合思想观念，学者们指出“今天的艺术生产具有多种形式……最近，人们又看到了‘技术型艺术’的出现，如其中有录像艺术、激光、由电子计算机辅助的音乐或图像创作。但是，这类文化工业或文化技术产品的大规模传播，不应阻碍‘民众’创作的充分发展，它以独立于传统艺术或群众艺术影响之外的形式继续发展着。这种创造性可以以独立的或集体的方式在特定的文化领域或在更广阔的教育、传播手段、环境、日常生活和劳动等经济领域得到表现。”①

建立发展的综合音乐观还涉及综合价值系统、综合目标、综合评价等的建立，进行关于这方面理论深入的探讨，将有益于形成一种全球音乐文化的文化发展策略。

三、对西方音乐的学术“批评”和自我的重新认定

20 世纪西方音乐传入中国，也具有“五四”运动以西方“德先

---

① 联合国教科文组织.世界文化发展十年(1988—1997)实用指南，北京大学出版社

生”和“赛先生”(即科学和民主)救国的时代背景。因此,西方音乐也打上了科学的烙印,有意无意地形成了中国音乐不科学的认定,而且,这种“音乐科学”标准观念很长时期一直使我们难以相信自身传统音乐中还有科学性可言。因此,只有在给予西方音乐一定的学术批判的前提下,只有在西方音乐体系的“金科玉律”标准在我们思想中被打破的前提下,新的标准、新的理论观念才可能建立,中国音乐、东方音乐中的科学特性理论才可能重新获得确认。

今天看来,西方音乐体系也是一个封闭的价值体系,因为它只是属于世界音乐的一部分(不是全部),它的理论(包括技术结构四大件)也是在其文化内部建立的,也不是世界音乐的总体理论,那么,它只有放到世界音乐文化中进行比较和检验才能获得开放性。

在世界文化总体对话中,当代理论家哈伯马斯曾提出“互为主观”是突破封闭体系、发展前进的前提。哲学家成中英曾提出中西哲学的相互“批判”,构成互相的挑战,其过程形成哲学的“佐证”,达到重建中国哲学的目的。对西方音乐的“批判”,实际上也是参与和构成不同文化角度的世界音乐文化的总体对话,进行不同音乐文化之间的相互检验,也是在新的历史背景下重构自己音乐文化传统的重要途径。而且,运用中国音乐和东方音乐文化的经验和规律去批判或检验西方音乐,也应看作我们中国人和东方人观察研究西方音乐、音乐史、音乐美学、音乐理论的一个重要角度和立足点。否则,西方人可以这么说:中国人及其他东方人对音乐的体验和研究与我们西方人有什么不同?如果没有什么不同,那么就跟着我们的音乐理论走吧。

也有人认为，不能用传统音乐的形态去衡量或比较现代音乐的创作。这一观念似乎包含着现代音乐可以成为绝对的、凝固的、静态的历史观点，这种观念只会封闭我们的思路。因此，我们应该借助于文化人类学家对文化、研究的广阔视野。

当今的文化人类学是对人类作整体性研究（所有人类文化的比较，史前的或当前的，都同样得到关注），“这种广阔和视野的优点正在于可以重新审视那种只是从现代‘文明人’的贫宪法证据上来概括的全部人性。”本尼迪克特认为：“每一种原始文化都代表了某种可与伟大的艺术或文学作品相媲美的东西，现代个人艺术作品应该与整个原始文化比较……着眼于文化的整体——宗教、神话、男女的日常行为方式，那么其内在的一致性和奥妙就如任何一项艺术作品一样，将为未来的探索者提供同样的美学上的满足。”[1]例如，在社会生产分工急剧发展的今天，西方当代艺术出现与生产割裂的现象，作曲家为艺术而艺术，对其音乐个体属性的强调又使其出现与群体和社会文化脱离的现象。如果将此现象与自然或原始社会中艺术与生活构成的完美统一的整体音乐、歌舞、创作等他们日常生活中自然的部分相比较，从这种“共时”的比较中即可发现在广阔的文化中存在未来寻求的音乐文化的合理内核和新的价值意义。如一些学者所预言，西方文化发展也在寻求一种向古代和东方文化的更高层次的复归。在 1984 年美国召开的威斯廉专题讨论会议上，音乐教育工作者讨论了把社会人类学成果用于音

① 《文化模式》，浙江人民出版社

乐教学，如“自然民族的学会而不是教会的音乐”就考虑了与现代教学强调的以学为主的结合点（传统教学强调的是以教为主）。

对西方传统音乐和文化的批判也是当代西方思想的重要部分。西方学者在“批判”自身时也转变了对其他文化的态度。如重新将中国作为世界历史重要组成部分来观察的斯宾格勒认为：“我们自己的欧洲历史完全是托勒密式的，它把一切都视为围绕欧洲自身进行的，但它开始把自身看和是围绕太阳运行的支星之一时，它便意识到中国是另一个社会……中国完全有权利按自己的方式界定自己的文化，勿须借用欧洲的价值体系。如果中国人不能象其他社会一样更新并重新确立自己的文化规范，中国人就会成立‘飘忽不定’、‘没有精神’、失却自身文明的一群人。”斯宾格勒的理论为 20 世纪后半叶国外中国研究的兴起开辟了新的前景。[①]

日本是彻底接受西方文化洗礼的国家，在其音乐走过现代化的行程之后，有些心得也是值得我们学习的。佐藤庆子写道：在日本人一直专业致志地学习、模仿、转述西洋音乐期间，“日本固有的音乐传统则被认为是近代以前的陈旧保守事物，阻碍西欧式现代化的事物，从而被撇开，给挤到历史潮流的角落里去了。但是，当日本采纳西洋音乐时，西洋音乐已暴露其合理性的矛盾，开始踏上崩溃之路。对这种情况，当时究竟有没有人注意到呢？到今日，当我们自己肯定在音乐技巧水平上总算已能与西欧平分秋色之时，西洋音乐那巨大的步子却正在走向终点。虽然说这是似是而非的

---

① 《文化类同与文化利用》[美]史景迁，北京大学出版社

历史现象，但其讽刺性也真够尖锐。西欧文明对于我们日本人来说的了，一直都是令人目眩的一个大镜子，我们总是在那里照镜子，看映出来的自己的模样，不断地验证，竭力要获得能经得起那锐利之光的一双眼睛。但是我们所追求的模特儿已得病，西欧这面镜子产生的深刻裂缝，已露出在不同文化的种种镜子的反射之中……在上述状况下，我们面临的现实是：必须用独立思考的思想和我们自己创造的音乐来行走通向未来的大地，这是真正意义的起跑线。"①

对中国音乐的重新认定或界定，一方面需要立足自身本土音乐文化的特质，同时，也需要有现代世界意义的层面来理解它所存在的价值。失去前者就无文化个性可言，失去后者就无法改变旧有的理论框架，进行现代意义的转化。以下对中国音乐进重新认定可作参照的三个角度。

1. 假借西方现代科学、哲学、艺术、音乐等观念理论对中国音乐进行重新认定。20 世纪，中西方艺术美学、哲学思维形态出现"互转"现象。西方音乐在逻辑"理性"中思考几千年后，也出现转向"现象"、"直觉"、"潜意识"领域。"由于 J. 凯奇的偶然音乐的出现，西洋音乐的逻辑性历史观已面临寿终正寝。"可以说，西方也面临重新界定"什么是音乐"的问题。因此，可以考虑假借现代艺术、美学、哲学以及现代音乐理论的观念，如"开放曲式"、"现代定性记谱法"、"偶然音乐"、"即兴演奏"等对中国音乐进行现代意义的阐

① 为了养成新的听觉——谈音乐变革的方位 罗传开译《世界音乐教育集萃》，漓江出版社

释与认定。重新认定的结果不同于西方反理性主义音乐的理论框架模型。它既出自于“活”的深厚文化传统的音乐行为方式，又构成现代意义层面的理解和价值。从文化创新的根本方式来说，即以现代科学、哲学、艺术、美学和心理学等与中国古代传统音乐文化进行交流和沟通，打破她的沉睡和我们的时间隔离，形成新的价值体系，进入我们广阔的现代生活中。

2. 应用音乐民族学或音乐人类学的研究对中国音乐进行重新认定。从理论上来讲，早期比较音乐学在绝对音高（包括绝对时间）运动研究基础上建立的世界音乐标准比较的理论框架，深刻地影响了我们的音乐。在它的影响下，音乐原“民族特征”或“民族性”主要体现在音阶、调式、旋律方面，也与民族的音乐行为方式（如打谱、演奏演唱方式、创作审美方式等）无关，与民族自身的艺术、哲学文化整体机制无关。所以当问到中国音乐的特征时，在人们的观念和印象中，只剩下五声音阶、调式旋律、单个音的“神韵”和提供给专业音乐创作的“民间音乐”素材，中国东方音乐行为方式纳入西方音乐历史遗传体中解释为——前工业时期的音乐。当今我们注意到音乐民族学和文化人类学的研究摒弃了西方单一文化的价值观念，梅里亚姆对音乐重新定义为：“声音、概念、行为”（1964），从田野工作，实地调查，描写，从各种文化的内部来建立不同音乐文化行为的价值观念。音乐民族学的美学研究也提出了“各种文化的美学原理必须从它的内部建立”，并要求脱离以西方创作、表演、美学的思想和原理，“因为这些思想和原理太特定，以

致没有跨文化的效力”。[①] 由此看来，在重新认定中国音乐文化中，脱离那种先入为主的西方音乐学院传统式的音乐分析研究，音乐民族学和音乐人类学是一种新的、重要的参照角度。

3. 从西方音乐发展现状的研究中来重新认定中国音乐发展所具的“潜力”。西方音乐艺术各种流派，如浪漫派、印象派、新古典派、表现派、新浪漫派、先锋派、后先锋派等已为中国音乐发展提供了参照。80 年代“新潮”音乐主要参照了先锋派，那么我们是否应该考虑一下西方下一步将怎样前行，将为我们提供何种参照？西方音乐发展的危机和问题是什么？不进行这种研究，我们随时会陷入盲目或“迷惘”。

我们总是在研究和沿用人家过去的音乐文化和概念，这种研究和沿用过去造成的“时间差”，自然形成“落后”的心理状态。如 20 年代形成的奥尔夫教学法，成了我们 80 年代音乐教育学习的重要热门之一。音乐是人类后天习得的产物，依照和利用文化人类学“文化潜势”法则（简言之，后来者居上法则），我们可以随时学习了解西方音乐的优点和优势，避开它的危机，认定发挥自身音乐文化的特征优势。

四、地区性音乐风格重建的考虑

中国属于地区性音乐风格的文化自主体系这一概念的提出探究过程涉及了中国音乐与语言、艺术、文学、哲学思维方式历史等

---

① 音乐民族学的美学层面，中国音乐 1991 年 4 期

概念的整体相吻合。从文化类型学来说，它具有东方音乐的文化类型特征，构成了东方不同音乐风格类型和音乐演变形态等价值特征。相对来讲，西方属于作曲家音乐风格的文化自主体系，西方各地区艺术音乐都可纳入这一体系。应该明确的是：中西方或东西方音乐风格的文化自主体系是空间上共时存在的两种体系，而不是作为历时的一传统一现代转换的两种体系而存在。

地区性音乐风格重建的提出有如下的考虑。

首先，地区性音乐风格是建立在中国音乐上千年历史演变基础上的，其本身的变异和演化有其内在和潜在的语言、心理、艺术、哲学、美学、地理环境等等基础。这就形成了一种生命遗传体的“基因”——音乐风格历史演变框架的“活”的传统，在综合音乐观的参照下它可以成为一个包容各种音乐类型的开放体系，同样也可将西方音乐的优秀部分纳入这种地区性音乐风格演变框架中作为其中听部分（如东北、西北、西南、华东、华南、新疆、西藏等等地区性音乐风格），正如 20 世纪西方将东方音乐和哲学等因素纳入西方先锋派、后先锋派或反理性主义音乐潮流的框架内进行演变一样，是有其可行性的。

第二，地区性音乐风格的重建或者说以此音乐历史风格演变的框架为基础，有利于在变化因素和连续性要求之间建立新的平衡条件，使音乐文化在现代化转型过程中与文化原型发生关系。从西方古希腊到文艺复兴文化的历史经验中来看，这种文化历史的连续性是清楚的。

第三，地区性音乐风格的重建有利于摆脱以西方音乐艺术风

格发展的单一参照，避开西方音乐现面临的危机，以自己的方式前行。

第四，地区性音乐风格重建有利于促成东方文化效应。欧洲各国近几个世纪来在同类文化中进行的音乐文化交流，如演出、创作、理论和教学等，形成了发展的动力，构成了一种西方文化效应，并以强大的西方音乐文化潮流向世界传播，获得了很强的国际性和国际性地位。东方国家多属于地区性音乐风格体系，同类型文化的交流更容易引起相互共鸣、吸收和促进发展（如表演、教学、理论等交流），考虑共同面对的问题，促进东方音乐参与世界音乐发展的历史进程，形成东方文化效应，增强东方音乐的国际性和国际性地位。

第五，地区性音乐风格重建的社会学意义。地区性音乐风格的重建是根据各地区各民族音乐文化的基础来考虑的，了解自己音乐传统的根基与文化业绩，有利于增强各自的自信心、自豪感与自觉意识，即发现自己是谁，它独具的音乐文化特征，然后也发现别人是谁，以自己的方式接受自己和别人，以自己的方式前行。

第六，地区性音乐风格的重建有利于保持地方文化生态特征（如音乐与民族、语言、自然地理、生活方式等），只有保持一定的地方文化生态，音乐才具有文化个性和吸引力。如木村尚三郎教授提出 21 世纪："地方化"就是"国际化"。他讲："在技术文明的成熟期，到任何地方都可以看到相同型式、统一价格的商品，真正有价值的东西只有在各地方大自然、历史和文化中寻求到……各农村拥有该地的大自然、历史传统和自己的小小世界。各地方都应对

自己土地的文化特性有信心，并向世界推销自己的文化。今后东京也应地方化，并将‘东京地方’的吸引力向外促销，日本全国，包括东京地方都充分发挥自己的魅力，如此才能开拓‘国际化’的未来。”[①]

结语

中国音乐文化的存在本身就是一个广阔而深邃的巨大研究课题，加上发展的问题，要说清楚谈何容易，它决非一个人、一篇文章或众人一朝一夕能做到的。本文在此只是提供一些背景资料和看法供大家参考。当然，谁也没有能力预料以上问题将于何时以何种方式解决，但我们应该寻求解决这些问题的一个起点，即寻求国人自觉意识觉醒的开始：去深入认识中国音乐存在于世界的价值，也深入认识其他音乐存在于世界的价值，使中国音乐文化在参与世界音乐文化发展的进程和对话中担负起它所承担的人类文化发展的部分责任。这种自觉意识的觉醒将是一个历史的转折点，它将把黑格尔 19 世纪所说的那句话：“中国人转过身去背对着海洋”[②]改变为：中国人开始转过身来面对海洋，面对二十一世纪的到来。

（原文刊载于《人民音乐》1992 年 10 期）

---

① 《耕种文化的时代——田园文明的憧憬》，台湾创意力文化事业有限公司

② 《文化类同与文化利用》[美]史景迁，北京大学出版社

中、日音乐接受西方影响之比较

不管是“中国文化圈”(如日本前首相中曾根康弘说:“从历史角度看,日本属于中国文化圈,和中国的文化交流非常密切”(1991),[①]还是“汉文化圈”(日本学者藤堂明保先生曾著有《汉字其文化圈》[②]),或者“儒家文化圈”,或者“东亚社会”及“远东”这些概念,均可表明中日两国文化的紧密关系,而音乐文化的紧密关系自然也包含在其中了。

一、中日接受西方音乐背景之异同

中日接受西方音乐的背景之异同应考虑两点。一是中日传统文化类型特征的差异,二是近现代学习西方和社会变革的历史背景的异同。

首先,中日传统音乐文化类型有三个不同特征:[③]第一,中国传统音乐文化为“原发性”类型特征,日本为“继发性”类型特征。日本学者大都承认中国古代文化哺育了日本古代文化,如家永三郎

---

① 1991年5月3日江泽民主席会见中曾根时中曾根的讲话。
② 昭和46的八月光生馆发行。
③ 参见《文明的运势》,“中日文化差异特征”。

说："汉民族向四周的长足发展，其余势也波及到了日本列岛，给日本带来了金属文化和农耕技术"。在音乐方面，中国古代宫廷音乐，如雅乐，唐代的《兰陵王入阵曲》，与日本雅乐、舞乐中的《兰陵王》；乐器如琵琶、筝、三弦（三味线）、尺八等；日本戏曲、能、散乐、狂言、歌舞伎[1]；儒家音乐文化价值观、音乐美学、唱论等都与日本有影响关系[2]。

第二，中国传统音乐文化有很强的"自生创造性"，而日本则有很强的"移植模仿性"。李约瑟先生曾说过："中国思想和文化模式基本格调，却保持着明显的、从未间断的自发性。"中国地区性音乐风格（包括民歌、说唱、戏曲、器乐、歌舞等）文化自主体系的长期历史演变的存在便是其"自生创造性"特征的佐证。而日本的戏曲、说唱、器乐等便没有象中国有各地区的那么多剧种、曲种、乐种。与此相比，日本传统音乐的自生创造性显贫乏。但日本音乐的移植模仿性特征形成了善长积极吸收、消化外来文化，并使其在本地生根，而成为自己民族传统文化的重要组成部分。

第三，中国传统音乐文化具有"稳定保守性"或"超稳定结构"特征，而日本则表现出"随机应变性"特征，如历史上对中国音乐文化以及 20 世纪对西方音乐文化的灵活吸收和随机应变性。以上三个特征自然影响到 20 世纪中日接受西方音乐文化的各个方面。

近现代学习西方和社会变革的历史背景的异同也促成了各自音乐发展的异同。首先，相同的是，在近代，中日都面临着西方资

---

① 参见《中外戏剧美学比较》，牛国玲著。
② 参见《三弦艺术论》下集，王耀华著。

本主义势力的侵略，被迫与西方我强签订了不平等条约，处于不平等关系之中。于是，出于强烈的民族危机感和维护国家独立和振兴民族的愿望，开展了“洋务运动”、“明治维新”改革运动，提出了“中体西用”、“和魂洋才”等思想观念。[①] 由此，学习西方强国的社会舆论极大的影响了文化舆论和音乐舆论，并成为支配中日 20 世纪音乐文化发展的主要动力。如果从 20 世纪中日文化历史发展的整个过程来看，各自又有不同的重心。20 世纪上半叶，中国社会的主要任务是救亡图存，而下半叶处于外国资本主义势力的封锁包围，直到 80 年代中国开放，才重新打开了与西方音乐交流之门，在特定的历史背景下，其总的音乐文化势态是以注意意识形态和团结民众的社会功能为主流，并且发挥了很好的作用，这也显示了中国传统政体的“一元整合结构”[②]的特点。另一方面，音乐与政体意识形态的整合在十年文革（1966—1976）政治运动中造成了对西方现代音乐和中国传统音乐文化的否定和破坏，直到 80 年代才开始恢复“百花齐放、百家争鸣”的局面。

20 世纪下半叶，日本都是全盘接受西方（欧美）音乐的教学体制，其音乐文化总的势态是以学习西方创作“折中东西方音乐的新音乐”当作自己音乐发展的目标。音乐创作的主流势态是从日本传统文学抒情美学为主导，从大量新音乐作品标题与其文学的关系中可以看出。“日本人认为把文学和政治联系起来或注重思想

---

① 参见《三弦艺术论》下集，王耀华著。

② 参见《走向近代化的东方对话》，洋务运动与明治维新的比较，江秀平著，中国社会科学出版社 1993 年版。

性，乃是庸俗的表现。因此，日本自古以来一直以‘俗脱’为要，日语称‘Akunuke’（脱俗、文雅、优美），也就是讲究‘风雅’。[6]这些文化观念与日本政体“二元离散结构”中的精神象征与实际政治相对分开，类似欧洲的教权与王权。”[①]

二、中日学校音乐教育与新音乐进程之异同

1872 年开始进行的普及近代化教育是日本迅速近代化的基础，其中也规定了中小学的音乐教育。中国是在 1904 年《奏定学堂章程》颁布后，才开始了在全国范围内以日本为楷模的教育改革，其中音乐作为必修课程之一。当时，中国留日的曾志忞、沈心工、李叔同等从日本带来了“学堂乐歌”（在日本，近代音乐工作者们试图发展一种新的“民族音乐”，它将日本传统音乐与西方音乐混合，这种尝试的结果是“学堂乐歌”的诞生，这种“学堂乐歌”用西方大小调音阶为基础，由专职人员写作，以钢琴伴奏）[②]。但此后，由于中国建立了近代教育体制，与日本教育及音乐教育的交流日趋减少。同时由于中国留学生在日本所受教育的质量较差，如许多私立学校以赢利、搞短期速成教育，不能保证教育质量[③]。受此影响，20 年代后中国教育及音乐教育体制转向了欧美。在 50 年代始，音乐教育转向学习苏联。各地师范院校才普遍开始设音乐系，

---

① 参见《走向近代化的东方对话》，洋务运动与明治维新的比较，江秀平著，中国社会科学出版社 1993 年版。

② 参见国际音教会 20 届世界大会《共享世界音乐》论文集。

③ 参见《中外比较教育史》“向日本借鉴：中国最早的近代化教育体制”，（日本）阿部洋著

许多音乐课程是专业音乐院校模式的“压缩饼干”，其教材、教学法、课程建设薄弱、单一。到80年代改革开放，由于音乐师资大量缺乏，一些音乐院校开始设立音乐师范系，一些相对新的教学法才开始进入，如：柯达伊（1882—1967）教学法（50年代已形成国际性），达尔克劳兹（1865～1950）教学法（形成于1909年，20年代传入美国），奥尔夫（1895～1982）教学法（形成于20年代，50年代起成为国际性的教学法）。

综观近现代日本学校音乐教育总体水平强于中国，如公共音乐教育的师资水平较高，在其发展初期，有大量外籍教师进入公共音乐教育，而中国的外籍教师主要是进入专业音乐教育，进入公共音教极少。由于日本与西方音乐文化的紧密交流关系，因此，日本音乐教育的基础与西方差距不大。而且，日本创造的铃木教学法在50、60年代已成为国际性的教学法。

在专业音乐创作方面，中日在起步阶段和初期阶段均以西方古典乐派、浪漫乐派为参照，也出现了一些西方音乐适应性的探讨，如中国的赵元任、日本的山田耕作等，都在艺术歌曲及和声民族化方面，进行了积极的尝试与探索。中日专业音乐创作在文化发展过程中有两点差异，一是日本作曲家的作曲家联盟，正如“强力集团”的组织形式在中国是少有的，这可能反映出音乐组织形式在不同经济及文化发展中运作方式的不同。其二，在学习西方专业音乐创作的时距方面，就像中日近代化音乐教育确立的时距一样，中国要滞后30到40年。如20世纪上半叶，1927年由诸进三郎等五人组成的“太阳神乐团”，1933年以大木正夫为代表的“黎明

作曲家同盟”，1934 年以伊藤升为首成立了“新音乐派”（开始介绍、使用多调性与无调性等技巧），1932 年伊福昭等成立了“新音乐联盟”，1930 年箕作秋吉等 16 人成立了“新兴作曲家联盟”，等等。二战后，日本普遍开始使用西方现代技法作曲，包括巴托克的调式半音体系、勋伯格等的十二音技法等。50 年代日本就开始了“实验音乐”和“具体音乐”的创作，1955 年日本广播电台音响实验室建立，60 年代美国作曲家 J·凯奇两次访日，及其学生柳慧自美国留学归来，带来的反现代音乐观和不确定音乐，偶然音乐等，对日本专业音乐创作形成了很大冲击。

中国专业音乐创作在 20 世纪 80 年代以前主要以西方浪漫派为参照。在 50 至 60 年代，由于受苏联音乐文化及意识形态的影响，将西方现代音乐及技法都视为颓废的资产阶级音乐而加以排斥，文革期间甚至对西方无标题音乐、印象派音乐都进行了彻底的批判与否定。80 年代改革开放后，英国葛尔教授、美籍华人周文中到中央音院讲学，中国专业音乐创作才开始形成较普遍使用西方现代音乐技法及“个性化”的音乐创作，在 80 年代中期形成“高潮”，90 年代走入低潮，而流行音乐开始形成时尚，进入广泛的传播媒体。

三、中日音乐接受西方影响的历史反省

20 世纪后半叶，特别是 70 年代后期，日中对音乐体制以及新创作的西方化标准有了许多反省。对这种反省意识上日本要比中国强得多，一是由于日本现代音乐是在西方音乐文化深刻而强烈的影响下发展起来的，二是由于日本在经济高度发展之后，民族文

化意识日益觉醒,同时也出于对全球性的世界音乐与本土传统音乐关系问题的思考。

佐藤庆子讲:"到今日,当我们自己肯定在音乐技巧水平上总算已能与西欧平分秋色之时,西洋音乐那巨大的步子却正在走向终点。……由于J·凯奇的偶然音乐的出现,西洋音乐的逻辑性的历史已面临寿终正寝。……1700年到1900年的两百年左右的音乐、音乐调研所时期的教育体制,至今基本上依然被继承下来,这真叫人惊讶。在现代这个多样的价值观念与情报交错着的社会里,只要这种逆时代而行的教育仍在实施,面向着未来的孩子们新鲜的感性和创造力的萌芽当然就被摘去,当然就干枯而失去生机。……难道我们没有做只用西洋音乐(而且只是用它的一个时代)的一个尺度来衡量所有的音乐的蠢事吗?难道现在不是依然如故吗?使我国传统音乐微妙的音感、音色、间歇等等独特性得以产生的感性,被认为是特殊的事物而束之高阁,一切都被注入西洋音乐的概念的铸模之中……。是我们自己亲自放弃了传统,而这传统是经常回到活水源头来确认今日并展望未来的表现生命的源泉。"①

在1992年举办的主题为"共享世界音乐"的第20届世界音乐教育大会上,日本音乐家及18世纪音乐家BEbisama提出了一种告诫,他提醒到:大多数日本人进入音乐是通过引进的西欧艺术音乐是否在日本已被当作了世界音乐?如果这是事实,世界其他各

① 参见《世界音乐教育集萃》"为了养成新的听觉",(日本)佐藤庆子 罗传开译。

种音乐在日本音乐课程中将处于何种位置呢？这一问题引起了大会许多音乐教育工作者的深思。在大会上，日本的 T. Miyoshi 在其《日本的音乐教育》一文中写道："实际上，日本音乐的要素和风格完全不同于西方，二者之间没有直接的关系，但日本的音乐教师被迫选择这两者的交融。西方音乐是和声式的，它基于管弦乐形式，在学校创造了一种适当排练的方法，而且它有其社会基础，包括大量听众。在调性体系的控制下，基于共同的调性、音阶、和声和规整节奏的理论，被认为不适合于在学校教学，而西方音乐便受到喜爱。于是，日本音乐教育一开始就使用五线谱方法建立一种调性，使用西方乐器如钢琴等等。这就是日本新音乐的开始，从 19 世纪末它便深深地扎根于学校之中。

从以上所述，也可以看出日本传统音乐与中国传统音乐有许多共同特点。当今，中国音乐界也开始意识到本土传统音乐传递的问题。例如 1995 年 12 月在广州召开的国民音乐教育研讨会其主题便是"中华文化为母语的音乐教育"。很明显，中日音乐文化发展面临着许多共同的问题，如处理本土音乐传统传承在学校音乐教育中的位置以及与西方音乐的关系的问题。与日本不同的是，中国音乐教育把那些发展的中国新音乐看得比原本传统更重要。有的人甚至把古今对立起来，以发展新的为名取代"古的"或传统的。而日本在传统保护方面实行了一些措施，如 1950 年日本政府公布了日本文化财保护法，1955 年 11 位传统艺能的传承者为重要无形文化财。为保存、扶植日本古老传统艺术，日本政府承担了大部分经费和亏损。而在当今时代，中国商品经济的急剧发展，

各传统音乐剧团、剧种、曲种正面临着挑战，日本对传统的保护措施是值得借鉴和思考的。

四、从影响关系看中日音乐发展的未来

从音乐文化的历史发展来看，中国在音乐资源及自生创造性方面有着很大潜力。这因为它地域广阔、人口众多拥有多民族的音乐文化，相比之下，日本地域相对狭窄、民族单一。中国地区性音乐风格的文化自主体系的传统因素在20世纪与西方的结合中仍部分的显示出来，如《梁山伯与祝英台》小提琴协奏曲与越剧音乐的关系；《嗄达梅林》与内蒙民歌；郭文景的《蜀道难》与川剧音乐的关系；谭盾的《风雅颂》与湖南音乐风格的关系；还有流行音乐中的“东北风”、“西北风”与地方音乐风格的关系等等。而日本有着善于学习、吸收外国文化的传统，其“移植模仿性”包含着灵活的音乐文化应变能力，如日本音乐家宫城道雄等在本世纪初便开始了日本民族器乐的“新音乐”创作。在50年代就基本上与西方同步开始进行“实验音乐”的创作，因此，日本能很快地形成模仿西方有影响的音乐作品，也包括电子音乐与合成音乐。

另一方面，中国文化的“稳定保守性”也使音乐发展长期处于一种封闭状态，特别是与西方相遇时处于一种极为被动的局面。而在此方面，日本文化则具有“随机应变性”和主动选择的特性。在学习西方音乐方面，日本在整体质量和数量上都要强于中国。如西方音乐在日本学校音乐教育与社会流行方面普及化程度都很高，但在中国，广大农村人口对西方音乐所知甚少，西方音乐作为

人类音乐文明的一部分，我们当代人是不可不知的。在外国音乐译介出版方面，日本也大大超过中国，到目前为止，中国译介的西方音乐辞典都是很小的单行本，而日本早已有二十卷的音乐辞典问世。而且，现已开始翻译20世纪90年代新版的《新格鲁夫音乐与音乐家辞典》。在音乐学术信息方面，中国也远远落后于日本，例如，历届的国际音乐学术会议和国际音乐教育大会等会议，中国学者是极少参与的，近几年仍无大的改观。因此，中国音乐界是应当向日本音乐界学习的。

今天，尽管已是交通现代化的时代，从中国到日本旅行的时间远远少于在国内长距离旅行的时间。但是，中国公众普遍对日本音乐所知甚少，因为我们的音乐教育课程中没有包含日本音乐的介绍。同样，日本音乐教育课程中也没有较全面地介绍中国地区性音乐风格的课程。尽管如此，中日音乐还是有着许多共同的特点和渊源关系，需要深入研究，这将有益于对音乐文化演变发展规律的揭示，并将对中日音乐文化未来的发展提供有价值的经验，另一方面，中日20世纪接受西方音乐的共同历史文化进程，将促使中日两国人民今天从更高的层次来看中日或东方音乐，同时，有了对西方音乐文化的理解，加上当今世界对东方音乐文化的重视，中日极可能担负起未来世界东西方音乐对话的使命，为人类音乐文化的发展做出贡献。

附：

日本的音乐教育

（日）Tsuneaki Miyoshi

管建华编译

当今日本发展的现状可以说是它增长率体系的一个结果，并引起了美国和欧洲的一些兴趣，因此许多音乐界的朋友约请我谈谈这方面的一些情况。日本的发展主要被看重的是经济昌盛的意义，但我们认为教育的成功唯一是它经济的进步的思想是错误的。

虽然日本有它自己原本的音乐，其基于亚洲的传统文化，它也引进了历史跨度达一百多年的西方各国的现代音乐。实际上，日本在学习西方音乐方面取得的成绩和打下的基础，现在已使日本音乐家能够活动在世界各地。

在这种状况下，学校教育起着一种中心作用。为找出日本教育的特定价值所在，我们首先应考察它从二次大战后至今的学校教育，然后将它与其他各国相比较。在此篇文章中，我将提出从二战结束以来关于日本音乐教育主要特点的考察的概要，这些特点包括以下四点：1. 日本的教师；2. 均同；3. 义务教育中音乐系的位置；4. 日本音乐教育的展望。

1. 日本的教师

日本的义务教育阶段包括六年小学和三年初中教育，这个阶段的教育工作是被当作很重要的事情。这些培育系统化地由国家

制定。教师在小学必须教所有的科目，不仅是音乐，而且教师如是会一点音乐是不能成为小学教师的。小学教师的培训是由国家大学的教育学院或者是在专业学校中获得。在初中，要受过专业训练的人员才能教孩子们。

为了获准进入学院，学生要求具有适当的较高的综合能力。这种能力的标准是由一种高要求的入学考试的方式所评价的，这种考试是进入教师的第一关。通过这种考试的人继续四年的学习，并获得教师资格，此后，他们必须通过其他考试，以及当地教育部门的会见和支配。此时，考试包含学生特定的科目，学院专业学习的教育以及教学能力的测试。这是进入该职业的第二关。学生直到通过这考试方能成为教师，如果考试失败，则将预备下一年的考试，并作为兼职教师作些临时性的工作。参加考试的都是三十岁以下的学生，三十岁以上的则很难进入教学专业。在日本，必须记住我们所明确的在大学的所做所为，毕业后普遍地继续这一专业以致终身。教学的行当被看作一种终身的工作，它始于学院，是一个看重的职业，在日本社会获有很高的地位。

从传统来看，教学职业能够成功地招聘很高能力的人，当评估日本义务教育时，人们应考虑到它培训的高水平，申请人的高标准以及广大公众的理解也为该体系提供了良好的支持。但近来，日本义务教育体系中较严重的问题已出现，第一流的申请者数量减少。随着扩大的经济发展，自高中升入大学的比例迅速地增长，自二战结束后，日本在高中生升入大学的数量就具有很高的比例，但实际上，这种增长反映的只是数量，而不是质量。并且，大量的增

长具有削弱毕业生地位价值的基础，因为，当今许多人都是大学毕业生，所以教师不再像比知识分子受到特别地尊崇，孩子和家长的态度也在改变。

较之其他国家的教师，日本教师在学校有更多的工作要做：评议、文书、教室的清洁、俱乐部活动的指导等等。这些事情通常都不是教师们干的，如在美国。

我们永远相信教育的重要意我都包含着教师们的传统的作用，而且唯有教师才能实现家长与学校的合作以及孩子的尊重。但教师遇到的问题出于此，并导致了高质量申请者数量的衰减。

2. 均同

日本义务教育独一无二的特点是它对均同的考虑。全国的教师培训学院基本上具有同样的课程和运用同样的体系去培育均同的音乐能力的教师。日本的各个教师培训学院，专业教育实现于同样的水平和同样的内容。

严重的问题已开始出现。在音乐班中，在学校教材的使用上有许多议论，因为日本孩子的音乐环境已迅速地改变。问题如“我们怎样看等流行音乐?”或者“我们如何看待日本音乐的传统?”等等。这些是当今所关注的，并已是被学科音乐教师们严肃观注。

关于学校音乐的教材，我们小学有四种教材，初中有三种教材，各学校都可选择使用，而这些教材编制都是由教育部起草的统一的学习课程基础。各出版公司基于学习课程以相同的理论框架，便使教材标准化，并建立在国家审美系统之下。对于音乐班级，各班级有三或四个作品是指定的作为“共同的歌唱教材”和“共

同的听赏教材”，这在所有教材中都作为主要内容，具有某些突出的特点。但另一方面，却极少有什么根本的不同。由于所有班级的教学都是根据这些教材，教育体系在它的教材中就获得了“均同”。

正如以上所述，所有日本孩子的学校教育是义务的，它坚持要求任何年级所有学生是同样的年龄，似乎一个学生的学校的记录是优秀的，不可跳级，似乎学生不能获得考试及格分数，就不能留级。因此，好的与差的学生混合在一班中，我们称之为“Gyokuseki—Konkon”。好的学生不给予特殊的对待，相比之下，我们更关注的是改进那些能力差的学生，而不是去特别注意好的学生，这被认为是合意的，所有同学在一起学习，享有同样高的目标。

由于教育课程没有给孩子们的存在带来特殊，对每一个人“均同”的教育在日本占有很高的价值，这从明治时期至今已有一百二十多年。日本教育的术语“均同”获得的意义不仅是机会均同，而是在方法和活动等方面也均同，有“大一统”的意义。

音乐也是如此，如课程的构成，教学的方法和教育体系自身已经获得的成功，而近来在日本经济成功的兴趣已重点注意到一个方面，我们教育的“实效”。例如，有评论说孩子们“学习”音乐就像学习数学或科学，而不是在更高创造性的日常音乐教育环境中参与音乐。实际上，创造音乐教育的成功是日本教育状况构成的重要的一部分，在养育孩子们丰富的音乐知识中，并培养他们歌唱和演奏乐器的能力有更进一步的成功。

3. 义务教育中的音乐系

在日本班级中，包括音乐班，每年有 35 周课，在学校全年时间

总数有240天，而美国180天，英国是193天。相比之下，学校对于日本孩子们提供了主要活动的中心。

所有学校课程都基于教育部官方的“学习课程”，并有法律依据。最近，出现了一些思想的讨论和争论，许多人提出它不会比教育专业门家教师所制定的学校课程好的看法，看上去教育部的任务只是作为限定于体系的维持，而接受官方学习课程是否需要人们对于课程有严格的运用或一个更灵活基础运用的划分。

在上述分析中，我们承认公共教育体系是现代国家的重要部分，我们需要采纳一系列我们教育课程的模式，以便培育我们国家教育的基础，保持和改进它的标准，在教育中实现机会均等的观念。然而，一种比较普遍适用的体系不可能是建立在其他国家的，有些人认为教育部太过于用它的“学习课程”的方式控制国家的义务教育。

在小学音乐班，每周有两次活动，并要求在全日本每个小学周期性教授。在初中，按每年每周我们常有两次音乐课，但现在初二、初三每周只有一次音乐课。以上事实似乎代表着日本义务教育体系的一个特征。每位家长都承认需要一种平衡的人文教育，由此认为艺术的科目是需要包含的。但今天，10个学生有9个升入高中，实际上学生直接从初中获得就业的比较只点百分之六。学生们升入高中或大学，大多不是为了学习缘故和为了自己的缘故，而因为这是获得大多数好工作的条件。因为进入高中就意味着学生首先必须通过较难的入学考试，并贯穿大多数人的生涯，在一些人眼中，学校的地位在他们毕业后仍然重要。

孩子们和他们的家长被迫为升学考试努力奋斗，不管他们是否喜欢这种考试。“Juku”是集中准备升学考试的私立学校，半数以上的日本初中生在他们正规班级后都去上“Juku”。在此情境中，人们认为艺术科目完全是需要的，但许多人认为这些科目只能分散精力，甚至有初中生他们认为不需要艺术科目或音乐或美术。在由东京都教育研究中心的综合调查中，初中生不希望有音乐课的理由有以下点：“那些喜欢音乐的应该去上音乐班，或作为一个选修科目”；“对所有学生包括那些不喜欢音乐的学生把科目作为一种义务是浪费时间”；“我们不需要音乐，因为在毕业后它没有实用价值”；“音乐课不必要的，因为它仅仅被看作是一种放松”。

这些看法不是中学生独有的，更糟的是，一些教师同行也认为音乐只能是依俱乐部活动水平而定，只有爱好音乐的学生才该学习音乐，音乐教师常常是与其他教师相隔离的，教师很难改变他们的态度。

日本初中音乐教学看上去是困难问题成堆，因为这种学校类型大都不是被看作义务教育的结果，而更多是作为升入高中或大学的一种“死记硬背”的学校。总的来看，这是现实的，教师们试图努力提高考试如日语、社会科学、数学等平均分数线，这些最为小学家长们所接受，在此氛围中，音乐教师不太受到重视。

4. 日本音乐教育的展望

1860 年代，明治维新时期是一个激烈改革的时期，被称之为一种“革命”。新政府有目的是将日本重构为一个强有力的、中央集权国家。他认为教育对任何现代国家都有重要意义，这种意识相

当统一。在1870年,为控制的目的和教育的管理成立了教育部,控制和竞争两词可作为日本教育体系的基本特征,直至今日,它仍与教育部相关并继续享有强大的权威。新政府建立的教育体系是通过采用西方国家的模式。现在我们看当时教育体系的革命,不管它的运行,还是学校建构、教材、教师的资助以及课程,全部是模仿欧美的。

我们必然不会忽视引进欧洲风格是可能的事实,因为它的美术和音乐有一种高水平的发展,而且已经存在地日本人中。但对于我们来讲,它不可能让我们教育的各个部分都联系日本的文化和社会,它与我们优良的传统是分离的。因此,为了学校教育的特定目标,音乐教育工作者试图发展一种新的"民族音乐",其将日本传统音乐与西方音乐混合。这种努力的结果是"学堂乐歌"的诞生,用西方大小调音阶为基础,由专职人员写作,以钢琴伴奏。

但实际上,日本音乐的要素和风格完全不同于西方,二者之间没有直接的关系,日本的音乐教师被迫选择为这两者的交融。西方音乐是和声式的,它基于管弦乐形式,在学校创造了一种相适的练方法,而且它有其社会基础,其包括大量听众。在调性体系的控制下,基于共同的调性、音阶、和声和规整节奏的理论,它被认为是更容易教学的。另一方面,日本音乐不具有任何共同的理论,因为音乐演奏者相互之间的术语各不相同,其依据于时间、地点、主导风格。日本也没有像西方把所有音乐放在一起组成一种活动的分类系统,相反,许多音乐的差异、风格及传统是共时存在的,日本音乐注重强调由旋律创造的气象,它是高度地个人化的艺术形式。

由此，这种个人性质限制了的传递，并被认为不适合于在学校教学，而西方音乐便受喜爱。于是，日本音乐教育一开始就使用五线谱方法，建立一种调性，引用西方乐器如钢琴。这就是日本新音乐的开始，从 19 世纪末，它便深深地扎根于学校。

二战后美国占领时期，集中于部委的教育控制受到削弱。但 1950 年代，出现了一种反“美国化”的行动，它又促进了本土政府和教育部开始重新考虑控制，其包括加强“学习课程”的标准化，学校教材的核审，在初中减少一些选修科目。

找到未来最好的方向是一个困难的过程，如“哪些”音乐是应学习的问题。战后，音乐教育包含了创造于明治时期的新的日本音乐，但越来越多的西方音乐被采用，并获得主流地位，以致寻求原来的日本音乐道路被重新强调。流行音乐现也流到于孩子们中，它的采用也是需要考虑的。

另外，日本也存在社会变迁的问题。近来，“Kyouiku-mama”一词已成为一种趋势，它是指那些很有志于儿童教育的妈妈们，普遍有一种贬低的含义。这一词是基于假定家庭是社会的基础，但对于日本社会的现代观念，它是一个有选择的社会，是基于家庭，而是基于群体。

在明治维新时期，旧的阶层地位被废弃，通常组成的高级阶层的武士，失去了他们祖先给予他们的地位。新的学校体育体系给予那些有能力的人很高的社会地位。于是，“学者阶层(meritocracy)替代了“贵族阶层”(sristooracy)。属于前武士阶层的那些具有雄心和聪明的孩子们，放弃了传统家族的优越感，转入通过学校去

获得恢复他们地位的机会。尽管作为牢固单元的家庭分裂的事实，但一种核心家庭数目的增长已经来临，“Kyouiko-mama”的出现显示出教育的抱负，并对有较高社会雄心的家庭是少许张力激发的因素之一。

在决定音乐教育和能力的水平方面存在着问题，阅读的能力是客观真实的，区辩音乐的音程、节奏的能力以及记忆总谱的能力都是需要的，但它作为我们判断儿童的能力是否合适？在日本学校中，音乐与其他科目一样，根据一种统一的课程，在全日本各中小学都采纳同样的教科书，所有孩子从学校毕业都具有相同的音乐教育水平。

1984 年，特别教育委员会成立，由跨部门的突出的个体、学者和有经验的教师组成。在有三年争议之后，该委员会对随后的教育改革具有很大影响，包括对教育部强调权控制进行调和的主张，结合规模最大的大学的改革，由于所看到的冲突，考虑到合并和转向，以及市场的强制性和“自然选择”的状况。

当今，那些同意唯有保持教育严格的规律是前后矛盾的。当日本社会很大程度变得富有，从强制变得自由，这些前后矛盾导致了许多反学校的问题，如对教师的施暴、愚味的威胁和逃学。

很明显，日本义务教育体系将继续走向比现在更为自由的方向。我们大家将怀着极大的兴趣去看待未来作为这种进程一部分的音乐教育的改革，以及音乐教师如何对此作出贡献。

《共享世界音乐》论文集

（原文刊载于《中国音乐》1996 年 1 期）

20 世纪西方音乐文化传播的接受反应

在 20 世纪，随着西方在政治、经济、技术等方面对世界的影响力的扩展，西方音乐文化也在世界范围内广泛传播并深刻影响了世界各国的音乐文化，各种社会文化结构都处于变动过程。这使其文化内部关系在变动中能和谐公允的相处，以及顺利健康的发展、深刻理解社会心理和文化变动过程是一重要的先决条件。

跨文化心理学的观点认为：跨文化问题引起的心理反应的普遍性和变动性，是不同文化生态的存在方式、社会结构和意识形态的结果，是人们心理生物机制止的积累、凝聚、内化、整合的不同价值心态，并形成了对外部世界的价值判断和选择。

西方音乐文化传入中国本土之后，自然也引起了不同的接受心态反应和文化动态反应。接受心态反应往往是最直接和直觉的反应，这种反应往往不是依据充分而自觉的理性分析作出的。接受心态反应与文化动态反应可能存在着一种相互作用，这种相互作用只有在对接受心态反应与文化动态的研究取得一定认识后才可能有所揭示。本文仅将两类反应分述如下，略作解析，供各位读者参考。

一、传播接受的心态反应

20 世纪西方音乐传入中国本土，人们自觉或不自觉的形成了

某种与自身音乐文化关系的反应。特别是20世纪后半叶，国际经济、文化的交流，先进的传媒技术（如电视、收音、录音等）的应用，使得越来越多的中国人接触了西方音乐文化，如交响乐、歌剧、管弦乐、美声唱法、五线谱、和声、乐理和理论等等。自然，人们有意或无意的将本民族的音乐文化，如民歌、说唱、戏曲、乐器、记谱（工尺谱、减字谱等）和理论与西方音乐文化进行比较，并形成了不同的心态。以下仅列出十种心态反应，并对某些心态的行为目的略作分析和说明。

1、求"先进"的心态。以高与低、简单与复杂、先进与落后等概念来认识和定义中西音乐的关系，如："交响乐是人类音乐的最高表现形式。"这种接受心态的行为目的是为求得中国音乐的进步和发展，并为学习西方音乐、打破自身文化封闭性、促进与西方的交流提供了动力，但其"先进与落后"的标尺和价值取向，是以西方文化价值为标准的。

2、求"现代化"的心态。运用西方现代作曲技法与中国传统音乐的因素相结合，创造出能被国际承认或具有国际影响的现代中国音乐作品，其接受心态是为取得与西方现代音乐的平等地位，并以此加强民族意识和文化内聚力的社会学的功用目的。其局限在于缺乏分析层面，没有提出以何种新的技术结构或音乐操作方式，何种美学观念，何种独特的音乐风格理论框架基础来实现，"现代"是否等同于"西方"？"现代化"与"西方化"的区别何在？"现代化"与本土音乐文化的关系是什么？

3、求实用心态。只要是中国人创作的音乐便是中国音乐，或

者无需界定，不管何种音乐都运用于娱乐、欣赏、教育、消费和社会活动，不带任何文化评价。这种接受心态出于对社会环境变化的适应性目的，不具有文化特性的自觉意识或指向性意识。

4、"求新"与"守旧"心态。在专业创作中，以借用西方先锋技法为"新"，以借用西方传统技法为"旧"；或在理论上偏重自身传统为"守旧"或"右"，偏重借用西方音乐观念为"革新"或"左"。其心态主要依附于意识形态领域的某些观念，其局限性在于缺乏开放性的具有学术根基的对话与研究。

5、悲观主义心态。出自"后殖民主义"心态。原来殖民地时期在军事、政治、经济、文化等方面受西方控制，如今虽然独立了，但一切还是不如西方。西方已进入后工业社会与后现代主义艺术时期，我们还处在走向工业社会和发展19世纪的交响乐的时代。别人的昨天就是我们的今天，别人的今天就是我们的明天，中国永远赶不上西方音乐。这种接受心态是音乐文化直系进化理论的反应，即把自身音乐历史演变纳入一种单一进化模式。

6、反融合心态。主要认为"融合"是西体中用，即用西方音乐技术结构和形式来改造中国传统音乐。这种接受心态是反对文化涵化或同化，要求保持音乐传统和文化传统的纯真性，但没有提出或总结出是否不与西方音乐接触就能进行传统音乐的自我创新（或超越"传统"），以及如何创新或不应该创新。

7、求同心态。为求中西音乐的共性或共同规律。如有人认为："中西音乐的基本规律应当是一样的，只不过表现形式、方式及程度不同，即使最相违的表现体制也有共性可循，音的存在方式

(音高、音强、音长、音色)是一样的"(《人民音乐》1984 年 11 期 27 页)。求同心态主要是为了求得音乐的共性认识,获得人类音乐总体理论的层次,但常常忽略了音乐的跨文化问题,即不同文化音乐的("声音、概念、行为")差异,有时以某种文化音乐的个性作为共性评价的共同标准。

8、求异心态。"非西方音乐不能让自己认为是西方音乐价值结构以内的音乐。那么,由于它的不同,则正是它的价值所在,不同的因素愈多,则愈有价值"(《中国音乐》1991 年 3 期 28 页)。音乐人类学家从全球文化多样化的观念出发,期望不同音乐文化都能保持其传统与个性特性,但没有提出如何处理好全球文化综合与地方文化意识两者的关系或形式。

9、音乐价值相对论心态。价值相对论是文化人类学的基本思想之一。它要求避免用某种文化价值标准去判断和研究其他文化,并充分尊重和考虑各种文化的特性,形成宽容、理解、合作的气氛,其倾向于多元性的和历史流动性的价值判断。但绝对的相对主义为逃避现实问题(如发展问题)以及世上不同文化价值体系之间的冲突开脱了责任,可能形成"无判断的判断"或"无结果的结果"。当代文化人类学家也在考虑人类更高的、范围更广的价值体系和必要的价值标准,但实现这一目标的难度很大。

10、创造性转化心态。"以传统文化中的某些符号和价值作为种子,通过创造性转化,可以结出具有现代意蕴的果实"(林毓生《中国意识的危机》)。这种心态是对于"中体西用"或"西体中用"套路的跨越,试图寻求传统文化的创新道路。有关中国传统音乐

的创造性转化的理论较少见，我想在此谈谈我的理解。创新又称为发明，其过程是新因素的产生。新因素大都是通过传播而引进的，它并不是突如其来的。它是把现存的因素重新组合，创造出与原来结构不同的东西。如凯奇的偶然音乐，就是通过运用东方哲学美学与现代哲学美学概念的相通之处和特殊音响因素变量及操作方式的重组而创作的。在科学领域中，如爱因斯坦对于“时间”和“场”概念的重新界定，形成了物理学理论结构概念的重组。因此看来，音乐或科学的创新，不是在原有理论基石上堆积木，它必须打破原来的基础结构概念，重新界定或奠定新的概念基石，才能修筑新的音乐或科学的大厦。现代音乐家、作曲家、音乐学家、音乐人类学家都在重新思考和界定“什么是音乐”的问题这已成为一个“点”，而在不同的音乐文化中可能具有不同的“点”或“因素”，它们是人类音乐潜能的多样性因素，也可能成为相互认识的“新因素”。与创造性转化心态相反的心态是“抛却自家无尽藏，沿门托钵效贫儿”的那种将传统当包袱，企图一丢了之，并毫无思考和分析的求助于西方音乐的心态。

以上十种心态是社会文化变迁过程中产生的心理反应，我们不能对任何一种心态做简单的肯定和否定，而需要进一步的分析和研究，它们构成了文化发展心理过程的“张力”，各自具有不同的效度。从发展趋势来看，前五种心态可能将逐渐演变为后五种心态。

跨文化心理学认为：21 世纪最重要的研究领域很可能是与产生和谐的人际关系和群体关系的条件有关，以及作何调整才能使不同的生态和社会文化发展更为合理等理论领域。中国社会学家

费孝通近来指出：应将社会发展研究从生态秩序层次提高到心态秩序层次。因此，音乐文化传播的接受心态反应是值得研究的。

二、传播的文化动态反应

如果说传播的接受心态反应表明了对文化发展的某类主观愿望，那传播的文化动态反应则可能是一种客观势态的反应，它更多的基于文化变动的历史事实或历史的辩证过程。研究传播的文化动态反应将有利于各种文化正确估计自身文化在世界文化中的动态趋势，并做自我的定位和动态的把握。下文是我对六种传播的文化动态反应所作的简略说明。

1. 主动与被动。20世纪中国在接受西方音乐时，是主动的还是被动的？对这一问题或许有不同看法。《现代汉语词典》对“主动”与“被动”二词的解释是：“主动，不待外力推动而行动；或能够造成有利局面，使事情按照自己的意图进行。被动，待外力推动而行动；或不能造成有利局面，使事情按照自己的意图进行”。20世纪中国为何选择西方音乐，而不是印度、阿拉伯或非洲等民族的音乐？是否这些民族的音乐无优秀之处可言或与中国音乐水火不相融？很明显，西方的政治、军事、经济、技术方面的强势地位和文化传播上的“强势”，对中国文化产生了压力，使其形成了强烈的“落后感”，建立强大的不受歧视的中国成为国民的强烈意识，音乐方面自然也是如此。这种意识主要是实用主义的，使得我们在接受西方音乐时，对西方和世界音乐的认识不是全面而整体性的，而是局部的、有限的，也没有条件和时间形成文化的比较、分析、选择或

进行价值判断。既使是音乐价值相对论也并非无价值判断。在当今的文化动态反应中，如果中国音乐不能形成与外来音乐或世界音乐相互参照和比较而作出价值判断中国音乐也就没有现时的自我价值判断，失去自我价值判断将失去自身文化发展的主导方向，出现“盲目”或“迷惘”构成被动。主动与被动的共同性“动”是区别于封闭“不动”状态的。

2. 作用与副作用。副作用意即：随着主要作用而附带发生的不好作用（如药物的副作用）。有关两种语言教育及其对认知发展影响的研究证明：学习一种以上语言，能促进创造性，受西方教育体制的影响，能够发展某些认知能力。以上结论可以用来参证西方音乐和音乐教育体制对中国文化发展的重要作用，因为音乐也是一种重要的“语言”和教育。那么这种作用的副作用是什么呢？副作用在于由于采用和承认西方音乐标准模式的作用下，忽视、抑制、甚至否定了自身音乐语言和音乐文化教育的作用。“在西方派生的教育结构中教授原来传统的音乐学院的建立”（内特尔，1986）。如在中国专业音乐教育和公共音乐教育中，音乐基础如基本乐理、视唱练耳、音乐分析都是以西方音乐结构体系为标准的。

3. 输入与输出。除政治、经济等方面的关系和能力决定着文化的输入和输出（如出版、电影、电视、演出、教育和文化交流等方式）外，文化政策也是支配文化输入与输出的重要方面。如 1904 年《奏定学堂章程》的颁布，中国开始引进和模仿日本的教育，也涉及到日本的音乐教育（如学堂乐歌）。又如 1950～1960 中国对苏联教育体系的认可，仅 1951 年就收到 32000 本苏联科学院和教育

机构出版的书籍杂志。在 1950～1958 年间，一万三千种苏联文学书籍在中翻译出版，20 世纪初学习日本教育；20～30 年代学习欧美教育；50～60 年代学习苏联教育，70 年代末转向欧美教育；这些都反映了外来文化对中国音乐教育的几次大的影响。音乐文化的输入与输出与经济的收入与支出一样，如果不平衡便出现“赤字”，便会使自身音乐文化发展出现消极和不利的方面。面对 21 世纪全球文化及音乐的发展和交流，如美国音乐教育工作者提出的：为适应全球文化发展和世界性经济文化环境中的生存应该进行的多元文化音乐教育目标。这些对中国各地区音乐建立与世界音乐文化正常的输入与输出关系应该是有所启迪的。

4. 西方与东方。古代中国把印度也称为西方，其东西概念是“中国中心论”的。到了近代，由于西方文化的强烈影响，原来中国概念中的印度、阿拉伯、非洲都被纳入了东方的范围，此时，东方和西方的概念是“欧洲中心论”的，即地理概念以欧洲为基点。后来西方和东方的概念又有了政治内涵，列宁曾提出：“东方的人民群众将作为独立斗争的参加者和新生活的创造者起来奋斗，因为东方亿万人民都是一些不独立的、没有平等权利的民族，至今都是帝国主义对外政策的掠夺对象。”由于西方在政治、军事、经济、文化和技术方面的整合与强势，它与东方文化相比显示了很大差异，这也成为文化学者们越来越关注的中心课题。1920 年代，印度学者泰戈尔与中国学者冯友兰在美国相见时谈到：“……中国印度的哲学，虽不无小异，而大同之处很多。西洋文明，所以盛者，因为他的势力是集中的。试到伦敦巴黎一看，西洋文明全体可以一目了然，

即美国哈佛大学也如此。我们东方诸国,却如一盘散沙,不互相研究,不互相团结,所以东方文明一天天衰败了。"从西方与中国的文化传播交流方式来看,西方音乐是整体移入中国(包括教育体制),而中国音乐是渗透进入(西方)——如移民、演出、出版、学者交流等,这种方式并不是对等的。此外,中国研究东方音乐(印度、阿拉伯、非洲等)的学者或专业工作者人数在十人左右,由此可以看出,中国音乐界的东方意识还没有建立,同时也反映了中国在世界音乐传播交流中的不对等以及东方音乐所处的弱势地位。

5. 错位与归位。每种文化内部都可能存在不同层次的音乐。如中国的"阳春白雪"、"下里巴人",但西方音乐的传入使原有音乐的层次发生了错位。如 B. 内特尔曾讲过西方与伊期的例子:"两个社会都承认音乐的等级——艺术音乐、民间音乐、通俗音乐,但在迅速变迁的文化中,各音乐等级发生错位,它反映了各种标准和社会阶层的错位。因此,西方音乐体系升了一个格,波斯古典音乐现在与西方通俗音乐处在同一级上。在革命前的伊朗,西方经了的人比未接受西方思想成份的传统上层人物的地位要高,他们的音乐因而要高些。"这种错位的现象在中国也存在,如在国际音乐大赛(如美声、钢琴、小提琴等)中获奖者的地位似乎高于国内音乐大赛(如传统唱法或器乐等)中的获奖者,在音乐教育中,学西方音乐似乎高于学中国音乐,因为西方音乐比中国音乐"复杂"。在对中国音乐的态度方面,国内目前也开始出现某种"归位"倾向,如中国传统器乐在国内也建立了一些国际性大赛,在音乐教育中也开始意识到中国传统音乐(音乐"母语")教育的地位,在音乐理论方面,

“音乐价值相对论”逐渐被广泛认可。

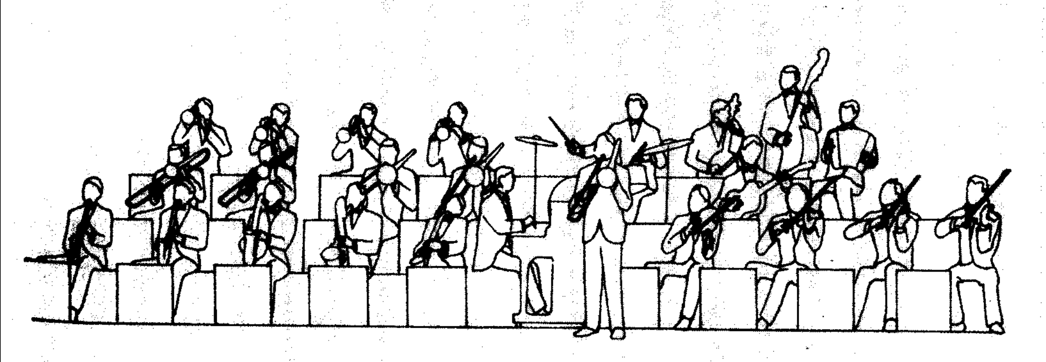
6. 误解与重新理解。在20世纪,中国在接受西方文化的某些标准和“科学”规则的时候,对自身文化也产生了许多误解。如中国语言学界的学者们反省到:“汉语语法学建立快一个世纪了,在这八、九十年年中间,研究、学习汉语语法的,几乎全部抄袭西洋语法学的理论,或者以西洋语言的语法体系做基础来建立汉语的语法体系,如在词类、结构形式、句子类型方面的洋框框。”在音乐分析方面也出现了西方音乐作品分析方法(如音乐概念、音乐结构、音乐句法)来建立中国音乐的“曲式学”概念。汉语语法结构的独特性与其音乐语法有根本联系。因此,与汉语研究相似,只有在汉语句法现象的“常态”研究基础上,才能正确评价各方面的价值,重新正确理解中国音乐语言形式和意义的独特联系。近年来音乐人类学家提出将音乐作为一种语言来研究和印证,强调了对不同文化音乐语言的根本理解。

以上提出的几点传播的文化动态反应是值得进一步研究的。它涉及到对未来世界音乐文化如何进行动态的把握与谐相处的问题,也是近年来国际文化发展中关心的问题。正如我们所注意到的联合国教科文组织《世界文化发展十年》(1988—1997)文件中提出的两个主要目标:1、在发展过程中更加强调文化尺度以及广泛促进人们的创造技能和文化生活。2. 对构成21世纪特征的重大世界挑战作出反应的必要性认识。

(原文刊载于《中国音乐》1993年3期)

第六章

欧洲音乐中心论的批评





第六章　对欧洲音乐中心论的批评

世纪之交：欧洲音乐中心论在中国解构之始
——认识论哲学基础音乐学的解构

1998年11月16日，北京的三家音乐理论刊物(《中央音乐学院学报》、《中国音乐》、《中国音乐学》)的编辑部联合举办了以“20世纪中国音乐发展道路的回顾与反思”为主题的座谈会，持不同观念的音乐学者们聚集在一起，对近百年来中国音乐走过的道路发表了不同的看法。

1999年是20世纪的最后一年。在世纪之交，回顾近百年来中国学习、借鉴、尊崇欧洲音乐体系的历程，再展望当今人类文化(政治、科技、经济、艺术等)发生的巨变以及西方对自身音乐体系在人类多元音乐文化定位上所发生的深刻变化，不禁让人感慨万千，感慨之余尤其想要说的一句话是：中国音乐界需要第二次启蒙。

如果把20世纪初欧洲音乐体系、音乐教育和音乐创作理念传入中国算作是第一次启蒙(这一次启蒙所依据的音乐理论框架是

西方认识论哲学基础的音乐学)，那么，第二次启蒙则是指在当今全球文化的相互作用中，中国音乐的文化主体意识、新的文明意识的自觉与唤醒，其理论框架是当代音乐人类学、跨文化比较理论以及从认识论向语言学或语言论转向的哲学为基础的。

一、欧洲音乐中心论的后遗症与后现代解构

欧洲音乐中心论的本质是种族中心主义。种族中心主义认为：只有本民族的文化价值才是正确的、至高无上的，并根据本民族自身的文化价值来判断别的民族的信仰和文化。此外，欧洲音乐中心论还有一种更为特殊的依据在于：欧洲音乐体系是科学体制，它是科学真理超越民族的普适性理论。欧洲音乐中心论在中国的后遗症便是中国音乐落后论。[1]

中国音乐落后论的生成有着深层的历史文化背景，它与本世纪初中国汉字落后论如出一辙，都是受欧洲中心论的影响。语言学家袁晓园曾一语道破其实质："汉字落后论是长期套搬印欧语文模式得出的结论。"(1989)[2]在 1990 年五月召开的全国"汉字汉语学术研讨会"上，袁晓园进一步指出："今天要讨论的，是汉字落后论的时代结束了。"袁晓园还说道："晓园原是美籍华人，被汉字萦绕数十年，由认为汉字尽善尽美，转到只有拉丁字母才能救中国。因此，在美国大力推行汉语拼音方案。……后来，我考进了纽约的联合国总部，每天同汉字和英法俄西班牙等文字打交道，也接触了许多其他语文，这才逐渐发现了汉字的优点。在五种同一项目的卷宗里，中文文本永远是最薄的，证明简短明确是汉字的最大优

点。”[3]“所惜，我们一些盲目崇拜西方语文的人，没有认真研究，就把自己祖国的文字视为敝屣。汉字落后论干扰中国知识界长达一个世纪，造成极大的思想混乱，严重影响了祖国语言文字的健康发展。”[4]

最近读到两本新书，作者分别是留法的艺术史博士与留美研究美术的文学博士，他们对当代西方艺术与中国艺术文化都作了较深入的研究，其看法是：“中国文化与西方文化之间不是差距（先进与落后）的关系，而是差异的关系。中国文化绝不‘落后’，相反，它显示了伟大的智慧。‘进步论’是造成当今中国知识分子当中普遍存在的文化自卑感之根本原因。只有揭开‘进步论’的谬误，才能提高中国人的文化自尊心和民族自尊心。”（《现代与后现代，——西方艺术文化小史》1998）[5]“20 世纪 50、60 年代，西画阵营的全盘苏化，为 80、90 年代的全盘西化奠定了思想和心理基础。然而，美术史学界和美术批评界却几乎无人指出这一事实。我认为，中国当代美术的全盘苏化和全盘西化，都是出于在经济落后的现实中产生的被殖民的自卑感。”“因此，20 世纪中国美术的历史，在相当程度上是丧失自我的历史和文化错位的历史，是艺术人格失落的历史。这一点，我们在世纪末的 90 年代上半期美术中看得尤为清楚。”（《世纪末的艺术反思——西方后现代主义与中国当代美术的文化比较》1998）[6]

在世纪之交，我们看到比较文学、比较哲学、比较文化、比较戏剧、比较艺术等跨文化研究的发展和取得的成就，形成了中西之间的相互交流、学习与对话的热潮，这些对话只有在消除中国文学、

哲学、文化、戏剧、艺术等“落后论”的前提下才有可能进行，因为，先进与落后的地位关系决定了单向交流，而不是双向交流，单向仅仅是一种强制、臣服的关系，只有“乞灵”，而不能向别人坦露自己的心声，无法“互为主观”地进行对话。

去年（1998年）八、九月，笔者有机会在京见到美国音乐教育家——美国西北大学的B.雷默教授，以及德国音乐教育家——布莱梅大学的君特教授，当谈起当今国际音乐教育的多元文化音乐教育观念（他们同意这将是21世纪音乐教育的新的起点），抛弃欧洲音乐中心论，以及接受当今音乐人类学（或民族音乐学）的思想观念时，他们都很肯定，而且这些思想观念已成为美国、德国音乐教育思想的基础部分。反观我们自身，中国音乐落后论的半殖民地时代的阴影还远远不能消除，我们又如何去进行比较音乐教育的跨文化研究与对话呢？又如何建立与各国平等的相互学习、交流以及互相认识对方的音乐文化价值呢？我们该怎样认识西方人是如何超越了“自我中心论”的？我们今天是否需要西方的第二次启蒙？

对“欧洲中心论”的决定性的超越的因素之一是西方人长期不懈的自我批判，以及对第三世界文化艺术逐步地深入学习、研究与了解。这种自我批判也是一种解构。在后现代思潮中，这种解构已达极致。解构理论是后现代思潮的一个重大景观，它在哲学上形成了对西方形而上学传统的彻底瓦解，其代表人物有德里达、巴特、福科等。

凯奇是后现代音乐及解构主义音乐的代表人物。要进行解

构，必先有结构，凯奇的音乐消解了西方传统音乐结构（大小调如声共性写作）以及现代音乐（序列主义）的结构。从哲学思维逻辑来看，大小调和声共性写作与序列主义的思维逻辑正是建立在统治西方两千年的形而上学哲学基础上的。我们知道，西方音乐作品的可视性客体逻辑就是建立在五线谱平面几何基础上的和声与对位思维，而平面几何就是典型的西方思维特征的体现，它是以点、线、面的概念和一些公理为出发点（如“Countpoint”对位的“Point”就是点的意思），这种逻辑与欧洲绘画平面几何逻辑思维同构，也与欧洲人“单线进化”历史观的思维逻辑同构，它是以一个固定的时间点、空间点构成的远近关系。而这种牛顿式的时空观已经被后现代的时空观所解构。“站在现代主义的观象台上去眺望人类文化，人们看到的是一条直线向前的长河，而后现代主义景观中展现的人类文化，则是一片流动着股股无定向潜流的大洋。”“后现代主义艺术否定艺术进步的概念，否认先锋派一路向前的逻辑。”(7)

西方哲学从叔本华、尼采、狄尔泰、克罗齐等的反理性、反形而上学的思想开始便对专横僵化的理性主义给予了强有力的打击。而尼采的“重估一切价值”则及早为后现代主义确定了一种文化批判基础，他也是最早批评现代音乐的哲学家。他讲：“瓦格纳是卓越的现代艺术家、现代的卡里奥斯特（16 世纪西西里的炼丹术士和骗子）……瓦格纳严重地败坏了音乐，他把音乐看作刺激疲惫神经的手段——因而他使音乐患病了。”(8)“关于我们的现代音乐、旋律的衰弱就像思想的衰弱，辩证法的衰弱，精神活动自由的衰弱

……""感情和激情在技术上较容易表达，而这又是以更为可怜的艺术家为前提的。"[9]

尼采在其《超越善恶》中讲过："形而上学的基本信仰，就是对对立价值的信仰。"这种二元对立也是基于客体与主体对立，也就是欧洲音乐、绘画时空形式的客体逻辑与主体分离的理性思维，而这种客体逻辑形成了完善真理的再现。德里达把西方形而上学传统称之为逻各斯中心主义。"逻各斯"一词在希腊语中具有某种思想成规（规律、理性）的含义。德里达认为，逻各斯中心主义是指在场的形而上学与声音中心论的结合体，它意味着言语能够完善地再现的把握思想和存在，它在西方两千年的文化传统中一直占据着主要地位。可以说欧洲音乐体系的特征也是一种形而上学（客体逻辑）与声音中心论的结合体。而德里达对逻各斯中心的严厉批判，对言语、书写等级对立的颠覆，并对言语的不确定性、模糊性问题作的全新把握，从哲学上完全消解了欧洲音乐作品总谱或纯音乐自我封闭客体逻辑形而上学结构的权威性。[10]解构主义人物巴特的文本理论则用文本来代替传统的"作品"的概念。[11]文本的"我"是不确定的、多元的、流动的，它打破了客体逻辑的自我封闭，也打破了西方传统音乐作品演奏与解释固定不变的法规。后现代音乐"开放曲式"正是这种文本理论意义的体现。另一位后现代解构主义者福科与法国作曲家、先锋派代表 P. 布莱的交往使他对音乐艺术作了更深层的思考。"与布莱和音乐的相遇意味着从非同寻常的角度看待 20 世纪，这是围绕形式进行持久争论的世纪；这意味着要全新了解通过音乐、绘画、建筑、哲学、语言学、神话学在

俄国、德国、奥地利、中欧对形式的研究如何向古老的问题挑战，并给思维方式带来冲击。”[12]音乐使福科与他在那时仍欣然接受的文化价值发生分裂，它对福科就象插座上的断电装置……音乐和尼采的作品对他产生同样重要的影响。[13]“音乐为自身提出的理论问题，它对自身的语言、材料的反思方式，取决于一个在20世纪具有普遍意义的问题，形式的问题。”[14]福科对“形式”“文本”或“作品”的思考，直接关系到欧洲音乐语言、结构、材料的客体逻辑的形式问题，他还解释到新的形式的意义：“当代音乐（注——指后现代开放曲式之类的作品）发展到这样一种独一无二的处境，要归咎于其作品，在此意义上，它是有意要这样做的，这种音乐不想让人们熟悉，它就是要用这种方式来保持自己的优势。我们能重复它，但是它不重复自己。在这个意义上说，人们不能把它当作一个物体来返回它，它永远突兀在边界上。”[15]这种新的音乐形式拆除了音乐的“能指”（声音形象）与“所指”（概念意义）的边界，将传统音乐的作品或曲式再现性奏唱的音乐结构解体（解构）。后现代解构主义在整个哲学思维上进行了本体论的革命，正如凯奇重新建立了音乐存在的本体：“什么是音乐？”“音乐可以是有声的，也可以是无声的。”（其中借用了道家、佛家的思想观念）进行了音乐本体论的革命，即打破了传统音乐是“乐音运动的形式”、“音乐是音响的艺术”等等本体论界定。这自然也打破了人们头脑中西方音乐本体的一元论，消解了奏鸣曲、交响曲等至高无上、绝对高级复杂及不可超越的等级模式。在中国，作曲家赵晓生敏感地看到了这种音乐的后现代解构，他的“我越来越不懂音乐”也是一篇以非理性或模糊

性解构西方理性传统音乐的杂文。他说:(我)如庖丁解牛一般把诸大师作品分离得粉身碎骨,筋肉分明,博览广阔,搜遍天下奇珍;入木三分,探求造乐奥秘,像模像样,论文一篇篇,曲子一首首,俨然被称作什么家什么家,据说很懂得音乐了?天晓得。去西藏,白雪皑皑的云山之中,被“雪顿节”晒佛仪式上众喇嘛的法号、唢呐、鼓镲所震撼,彻底地震撼。这时发现自己一点也不懂什么是音乐。那以后,在心灵深处居然学习起游吟四面浪迹八方的民间艺人来。心中老不明白,音乐专家一旦把制作音乐的技艺掌握得越精越巧越高越好越妙,是不是已离人类直觉中原本乐感越远?不懂所以真不懂音乐。有朝一日,若把音乐化入自身,重新唤醒心灵中原始的质朴本能的音乐直觉,真能有技艺而不为技艺所囿,无法乃大法,音乐即我,我即音乐,乐我两忘,无乐无我,既然潇洒互此,又何所谓“懂”与“不懂”音乐的问题呢?即便如此,仍是个“不懂音乐”依旧,因此,……。

通过以上所述我们可以看到:欧洲理性主义的音乐体系通过音乐的后现代解构,自然丧失了在西方音乐文化中的独尊地位。今天,西方音乐家、音乐教育工作者,大都已不再把自己的音乐视为“先进”的音乐,把其他民族的音乐视为落后的音乐。因为,落后论是人类各种音乐文化真正平等交流、理解、对话的无情障碍。当然,我们也不可以二元对立的逻辑反过来认为中国音乐优于另一音乐,或者把西方后现代音乐的问题认作与中国音乐毫不相干的事情,或视当今现代音乐的“浮瓶信息”[16]而不顾。今天,东西方应该共同面对这些问题,包括解决音乐落后论与后现代音乐解构对

音乐文化健康生长所带来的问题，充分利用东西方音乐文化的智慧，在文化平等对话，互交互补互动互助中寻找多种文化的起点。

二、世界史观与音乐史观的重大改变

音乐与文化是一个有机体。一方面各民族音乐不可能独立于他的语言、艺术、哲学思维，另一方面各民族音乐不可能与其自身文化历史相割裂，世界史观与音乐史观研究必然存在着一种文化本质的联系。从欧洲中心到全球视野是传统史学到当代史学观的重大改变。

西方传统史学的观念，世界史是按欧洲古代、中世纪和近代的分期法来编纂的。法国史学家 A. R. 杜尔阁（1727～1781）以进步学说为根据，将世界历史的发展划分为神学、形而上学、科学时代三个阶段。他的好友历史学家孔多塞（1743～1794）的进步学说则以一种取决于理性进步的文化发展决定论。德国古典哲学家赫尔德（1744～1803）虽曾强调尊重为人类文明做出巨大贡献的亚洲，但仍然认为历史生活的中心是西欧，唯有在西欧人类的生活才是真正历史性的，而在中国，印度或美洲土人中间，就没有真正历史的进展，只是一种静止不变的文明。他这种认为东方无历史而只存文明的观点成为黑格尔世界历史理论的先导。黑格尔认为世界历史是“世界精神”发展和实现的过程，他根据世界精神这个概念，把世界各民族分为无历史民族和历史民族，而世界历史的具体进程则表现在他所说的历史民族精神中，因此，他把中国哲学、东方哲学划归为前哲学阶段。法国哲学家孔德（1798～1857）更鲜明地

表述了他的西欧中心论观点，他认为："我们的历史研究几乎只应该以人类的精华或先锋队(包括白色种族的大部分，即欧洲诸民族)为对象，而为了研究得更精确，特别是近代部分，甚至只应该以西欧各国人民为限。"(17) 被称为"近代史学之父"的德国大史学家兰克(1795～1886)的世界史编纂理论的思想也是西欧中心论的。到了20世纪，美国史学家海斯、穆恩、韦兰三人编写的《世界史》(1932)其欧洲中心的观念仍没有改变，他们认为："从伯利克里和凯撒的时代直到现在，历史的伟大戏剧中的主角，都是由欧洲白种人担任的。"(18)

第一次世界大战的爆发，惊醒了西方人关于理性主义进步的理想之梦，欧洲中心论受到挑战。第二次世界大战之后，随着帝国主义殖民体系开始崩溃和社会主义国家的兴起以及亚非拉民族民主运动的高涨，欧洲中心论便随之摇摇欲坠。斯宾格勒(1880～1936)的《西方的衰落》(1917)，打破了以欧洲为中心的世界历史进步发展观，否定了各种关于世界历史是一个统一的走向进步过程的学说。汤因比(1889～1975)的《历史研究》(1961)进一步批判了欧洲中心论。英国史学家巴勒克拉夫(1908～)主张从全球文明的宏观历史角度撰写世界史。他认为："主要从西欧观点解释事件，已经不够了，我们必须尝试采用更加广阔的世界史观点。""跳出欧洲，跳出西方，将视线投射到所有的地区和时代。"美国史学家斯塔夫里阿诺斯的《全球通史》(1970)则指出："要确切认识西方的历史和非西方的历史，没有一个包含这两者的全球性观点是不行的。"(19)

总的来讲，西方史学界自二战以来，随着对东方及第三世界历史研究的深入，第三世界学者也进入国际学术界，逐渐批判了东方停滞论和落后论，寻求东方社会发展的独特道路，并力求作出合理的解释。于是，在西方史学界，人类历史发展的多线论占据了主要地位。

在人类文化哲学之巅，从尼采（1844～1900）宣布"上帝之死"，颠复了从苏格拉底到叔本华的欧洲哲学；到福柯（1926～1984）宣布"人之死"，抛弃了欧洲赋予一切救世思想和历史以最终目的的伟大假设，并完全抛弃了以连续性、因果性和目的性为进步原则的传统历史观。福柯的《知识考古学》（1969）的问世，[20]标志着笛卡尔的式连续的、积累性的理性主义历史观的终结，提供了一种崭新的历史观念和历史方法。正是在此基础上，福柯才有权利宣称："每一类音乐都有权利生存，这种权利可以视为价值的平等。每一类音乐的价值都取决于实践并喜爱它的人们的认可。"[21]

中国音乐界受西方传统史学理性主义进步观念影响至深，欧洲音乐的单音体制向复音体制文明技术进化路线的历史尺度，被当作世界音乐历史的普遍规律，中国音乐被划为"单音体制"的音乐并被视为处于落后与停滞或静止状态，成为无发展的音乐历史。持这种观点的人认为："'五四'新文化运动以前，中国音乐'表现体制'的僵化与停滞，其艺术表现力已大大亚于西方。"[22]

今天，我们仔细考察中国音乐几千年的历史，其内部各地区、各民族音乐风格的演变从没有停止过，只是它并非按欧洲音乐理性主义思维框架及演化线路生成和发展罢了。如果选择一个新的

角度，从语言音位学角度来看音乐，每种语言和音乐都有自身特殊的音位学系统（“音位学寻找由语言学家们用经过训练的、非常灵敏的耳朵，从有如无穷无尽的财富那样纷杂的声音中听觉出来有系列的声音特点，进而为这些特性标上区别不同声音的符号，人们称它们为音位”）。[23]

欧洲音乐的历史发展（中世纪后），相对独立于语言、文学。因此，它的音乐音位学系统声音符号形成了自足的“音位”体系，这些音位的区别性特征在于乐音、音程、和弦、和声。而中国音乐与文学领域的诗、词、曲以及语言没有完全分离，其音乐音位系统与方言风格紧密相关。从语音和语义关系来看，汉语同一字音声调变化有增加词汇的作用，可从同一曲牌派生成不同曲牌，而欧洲音乐语言中却不属于这种音位系统。再如古琴演奏的“二十四况”（和、静、清、远、古、淡、恬、逸、雅、丽、亮、采、洁、润、圆、坚、宏、细、溜、健、重、轻、速），也是一种音位区别性特征系统的表意。

中国音乐中单个声音的音位变化丰富多彩，这种声音变量是地方音乐风格的重要参项基础。欧洲音乐单个“乐音”是最小单位，如钢琴的每一个音弹响后，其音高、音色、力度是不可再作变化，而中国乐器如古琴，每一音可表现出丰富的变化形态。以此反观欧洲音乐的发展，它牺牲了单个声音变异的丰富性，放弃了这种语言原生的“音位”系统。选择了非变异性的固定乐音，这种固定音高是形成和声体系中合适的“砖块”，因为和声音程要求的就是这种绝对音高的共振。在这一点上，应该说中西音乐音位系统发展选择的方向不同。正如汉语与英语的发展一样：“一类沿着写意

的方向发展，成为方块汉字，一类沿着写音的方向发展，成为今天的拼音文字。”[24]它们的方向是不同的。但如果用西方形态语言文字发展的三阶段（象形—表意—拼音）来衡量，那么汉字自然是落后于西方文字，而且必遭“取代”。当然，今天中国语言学界已突破了这种理论桎梏。正如《推翻汉语落后论，把汉语研究推向新阶段》一文中所论述的：“语言具有鲜明的民族特征，西方语言学理论是建立在对西方民族语言研究的基础上的，这些理论究竟在多大程度上适于解释和描绘汉语呢？这是值得深思的问题。”[25]

今天，如果某位中国人能够熟悉并能听辨中国几百种方言音乐风格，谙熟其音乐音位系统，那么，这种音乐耳朵也不能说比欧洲音乐体系的音程、和弦等听辨简单。

此外，在中西音乐中还需明确一种概念，即欧洲音乐多声是一种“理性多声”结构，而东方“非理性多声”结构是不能用理性化多声思维来解释和证明的。关于这一点，著名社会学家 M. 韦伯曾有过精辟的论述。他说：“其他民族的音乐听觉或许要比我们更为敏锐，至少也不会比我们更弱。各种复调音乐在世界各地都一直存在；多种乐器的合奏与多声部的合唱在其他地方也都一直就有；我们所有的那些理性的音程，早就为人所知并且还被计算过；但是，理性的和声的音乐，是以三个三度叠置的三和弦为基础的全音程构成的，我们的半音和等音（不是在空间意义上的，而是在文艺复兴以来的和声意义上的），我们以弦乐四重奏为核心的管弦乐队以及管乐合奏组织，我们的低音伴奏，我们的记谱系统，我们的奏鸣曲、交响曲、歌剧、以及最后，作为所有这些表现手段的我们的基本

乐器如风琴、钢琴、小提琴等等;所有这一切,都只有在西方才听说过……。"(26) M·韦伯曾专门论述过欧洲音乐理性的合理性。

近年来,中国音乐研究的成果表明,用"单音体制"来给中国音乐作定论是站不住脚的,如樊祖荫教授的专著《中国多声部民歌概论》便是又一有力的例证。(27) 此外,如果按音乐人类学家洛马克斯的看法,多声音乐是很古老的一种现象。他讲:"人们曾一度认为多声音乐是欧洲高度发展的文化所发明的。我们的抽样却证明,多声部音乐在简单生产者中最为常见,甚至复调音乐都有可能很古老,而且是妇女的发明。……在采集者,早期农业生产者和初农生产者当中,生计互补达到了高峰,我们发现,复调音乐歌唱正是在这种社会中出现的频率最高。"(《民歌风格与文化。1968》(28)

当我们的"多声"视野越出西方理性多声的范围,当今天西方理性主义多声思维在后现代音乐中被解构时,我们就再没有理由把"理性多声"的进步观及概念强加于其他音乐文化上,"理性多声"与"非理性多声"各是一种存在方式,是不同的"品种",再没有必要在此之间划分高级、低级,或者非要用一根直线把所有文化音乐的多声串到欧洲音乐理性哲学思维的路线上来。

通过以上事实,我想,西方理性多声进步史观与理性主义进步史观有着根本的联系,它在后现代哲学中的解构也属历史的必然。今天我们不是要去否定西方人音乐理性思维历史的光辉,而是要说明它只是人类音乐文明史中的一条河。正如诺贝尔奖得主伊·普利高津借用瑟尔的话所说的那样:后现代哲学以其解构观点对西方关于真理性、客观性和实在性的传统提出了挑战。普利高津

在他的《确定性的终结——时间、混纯与新自然法则》一书的中文版序言中说："西方科学和西方哲学一贯强调主体与客体之间的二元性，这与注重天人合一的中国哲学相悖。本书所阐述的宇宙也是'自发'的世界；它表明一种与西方科学的经典还原论不同的整体自然观。我们愈益接近两种文化传统的交汇点。我们必须保留已证明相当成功的西方科学的分析观点，同时必须重新表述把自然自发性和创造性囊括在内的自然法则。"(29)

中国音乐的历史是与其哲学整体自然观相联系的历史，如其地域生态的音乐自主风格（包括非理性多声）与音乐行为方式，它拥有一种自然自发性和创造性的历史价值。但我们也不会否认西方音乐理性科学分析的历史价值，我们需要深入了解研究这两种价值，而不是在没有任何进展的情况下，简单的否定与简单的融合这两种价值。

三、认识论哲学基础音乐学的解构

我认为，在中国要对欧洲音乐中心论解构，其根本在于对认识论基础音乐学的解构，这可以从下列三个方面进行：(1)欧洲音乐的科学价值论；(2)欧洲音乐理论的普适性；(3)欧洲音乐理论的认识论哲学基础。

(1)首先，欧洲音乐作为科学价值论在中国最坚实的一种看法是："（欧洲）复音音乐表现体制在实质上并不定义为隶属西方民族性，而是非民族性地代表着时代的科学进步，这样看来，西方首先应用先进音乐表现体制能够风行全世界就绝非偶然了。"(30)依照这

种理论根基，欧洲音乐体系的基本乐理、复调、曲式、和声、配器等作为科学公理就无可置疑了，这种科学性价值论自然把中国音乐置于“现代科学”之外了。这是十足的理性主义立场，它完全依靠逻辑推理的手段，通过西方概念的辨驳所做出的一般性结论，并把此结论强加到非理性或其他哲学文明的音乐体系上。

我们看到，在欧洲文化思潮中，由尼采创立的非理性主义理论以及欧洲非理性主义思潮的崛起，颠覆了近代思想家铸造的理性王国，此后，非理性主义迅速上升为现代西方社会的主流思潮，深深地影响着哲学、音乐、艺术、心理学、社会学等领域。今天，我们也看到了在先锋派、后先锋派音乐的深刻影响下，欧洲音乐创作的科学体制——复音体制创作的解体，以及作曲四大件基本理论科学性理性的解构。这也是基于西方文化理性哲学解体或解构的命运。但在中国，仍有一批人坚守着这种理性复音体制，并视其为科学性的真理，甚至认为世纪之交中国音乐在发展路径的选择上，应该“以西方音乐的根本精神加以改造、重建，确立并完善复音音乐表现体制，使之成为当代中国人的灵魂的语言”[31]的原则。这种言说与言说者的处境与形象似乎就像尼采所描述的那样：“理性的逻辑本性使它本能地寻求条理化和秩序，因而害怕感官。一个理性主义哲学家总是蹲在他的冰冷的‘概念’世界里，生怕自己被感觉引诱离开这个安全窝，到危险的南方海岛上去。在那里，他的哲学的贞洁将如残雪消融于阳光之下。他用蜡塞住耳朵，不敢听生命的音乐，怕音乐会使他像传说中的船夫一样魂迷而触礁沉舟。”[32]（《快乐的知识》1882）可以说，如果那些唯一奉信“复音体制”科学

性公理的人们，只要他们的感官永生不与先锋派音乐以及南南国家（第三世界）音乐音响思维的多样性相接触，他们所信奉的理念残雪暂时可以避开世界的阳光。

（2）欧洲音乐理论的普适性。欧洲音乐本身就是生长在基督教文化的普世主义基础上的，而中国音乐是生长在与欧洲迥异的儒道释文化中。一些掌握了欧洲普世主义精神的音乐研究者，他们对中国音乐抱着一种冷漠的态度，并以种种形式将其简化。如中国音乐是“单音体制”、“五声性音阶”的简单结构，根本忽略中国各地音乐风格音色的高度变异性及心理思维方式的历史差异。这种简化主义的基础自然属于欧洲笛卡尔近代认识论哲学理性启蒙的范畴，它通常以普遍主义的方法论作为参照标准。依据这种参照标准，自然便完全忽略了中国音乐的哲学方法论的构成以及艺术心理思维方式。这些普世主义者还不加审视地把“人性”作为一个具有普遍意义的概念范畴加以应用，加之担心过多地强调差异性会导致不可比性（实际上，完全相同与完全不同都不可比），我们应予以承认的中西音乐的差异程度就被掩盖和模糊了。再加上中国音乐界对中国音乐传统的创作、表演、教学等所具有的哲学的价值论、方法论、宇宙观的文化意义缺乏充足的认识，故而把它放在“民间音乐”或西方音乐技术形态框架内去思考，这样，就将中国音乐与民族文化的有机整体相割裂，使我们在学术上失去了表述一个音乐体系文化系统及历史的宏观思路，音乐界这种失去哲学智慧的认识，导致我们对中国音乐体系的文化理解在质量上受到很大损害。而且，由于在音乐理论与实践上不加分析与批判地套用

欧洲音乐体系的话语标准来判断或规范中国音乐传统，使中国音乐本身的演创方式、教学方式、记谱方式所具有的文化价值内涵与人文精神被西方认识论哲学世界观和价值观所否定，或者说按其理论框架而被"边缘化"、"特殊化"、"远古化"，中国音乐的独特价值被西方普遍主义和文化简化主义所封杀，中西音乐关系被凝冻成古今关系。

1997 年，一个美国音乐家代表团来中国音乐学院访问。当客人们向我们问到"中国音乐学院的音乐理论教学内容、传承方法与美国有什么不同"时，可能出于对"面子"问题的考虑，我们是这样回答的：我们的传统音乐有上千年历史，有我们自己的教学法、记谱法及演创方式。但另一方面，真不知道如何表述，是说我们中国音乐落后了，现已不普遍适用了呢？还是说我们已经采用先进、科学的西方音乐体系方式教学？值得注意的是，今天欧洲人对欧洲中心论的反省似乎将成为对中国人的一种新的启蒙。如 1997 年 5 月在北大召开的主题为"未来十年中国和欧洲最关切的问题"的学术会议上，法国学者阿兰·李比雄说："当我们行完了我们状况的各个不同阶段，而这些不同阶段被归为一个尺度……，我们孜孜不倦的以我们的尺度，我们的标准丈量周遭的世界，对参照物的普遍性深信不疑，而这些工具和尺度是我们自己在精神游戏、语言游戏中铸造的。就因为我们曾将它们施用于异国人群中，我们便以为它们是放之四海而皆准的。"(33)"当前，欧洲人类学需要向其他非欧洲文化的认知方式敞开门户，赋予非欧洲文化以诠释的使命，这就要求我们时刻准备接纳新的模式，那些能够描绘未来世界的新的

社会模式、知识模式。我们所要准备的是对世界的再发现。”(34)

今天，在历史巨变中，如果我们中国人不去把握诠释自己文化的主导权，不去思考欧洲音乐理论话语的有限性，如果只是用欧洲音乐理论话语模式去诠释本土音乐文化，那么，大量最具本土特色的活的音乐文化就会因不能符合这套模式而被排斥在“正统音乐”之外。一旦一种音乐传统被全部改造为某种西方人熟悉的东西，并与以中国传统相异的西方事实标准为基础来评价，这种传统充其量只能是西方音乐理论与实践框架下的模仿与变奏，也许惟其如此，对于某些人来讲，中国音乐才算步入了“现代化”。而对于某些超越欧洲音乐中心论的学者来讲，无不对中国传统音乐的“现代化”的成果所担忧。当然，他们的担忧或许是多余的，因为，中西音乐融合的形式是文化接触、文化适应的一种形式，它并非证明中国音乐以此为世界音乐创造提供了新的形式，也不会有人认为中国人创作了交响音乐或应用了西方的音乐技术而感到害羞或受到指责。然而，如果所有的中国传统音乐在理论和实践上都融入到了西方“现代音乐”中去了，余下一些“冷冻”在博物馆，那么，中国音乐在全球化浪潮的推动下便汇入了“现代化”的长河中了。然而，今天许多欧洲学者和中国学者大抵都不赞成这种在“全球意识”的掩盖下，实现所谓世界文化的“相互同化、融合、一体化”。他们认为，“这些说法多半只是某种中心论的变种，只有承认并保护文化差异的存在，各个文化体系之间才有可能相互吸收、借鉴，并在相互参照中进一步发现和发展自己。”(35)在这一问题上，人类学家列维·斯特劳斯也曾说过：“每一个文化都是与其他文化交流以自

养，但它应在交流中以某种抵抗。如果没有这种抵抗，那么很快它就不再有任何属于它自己的东西去交流。”（引处同(5)）今天，中国人对西方音乐理论体系普适性的检验还需要一段时间，但这些问题也可在西方学者那里获得启蒙。如R·沃克在《从殖民主义解放出来的音乐教育》一文中[36]，对西方音乐审美以及音乐概念的普适性就做了深刻的反省；威廉·哈里森在《心理学与世界音乐》一文中，对西方音乐心理学的普适性的有限性做了反省，他讲：“传统的西方概念，不论是心理学还是美学的，在其他文化传统与音乐合理联系的丰富材料和行为对照下，不能自圆其说。”[37]“现代心理学要求从世界范围内音乐的经验研究中积累足够的资料与论证。”[38]

(3)欧洲音乐理论的认识论哲学基础。欧洲音乐学(Musicology)是以认识论哲学为基础的。当代哲学家们将西方哲学发展史分为三个阶段：一是本体论的（古希腊）；二是认识论的（从笛卡尔起始）；三是语言学转向（也称语言论转向）。认识论哲学认为：本质先于现象，抓住本质即掌握了真理。于是，什么是音乐？什么是美学？欧洲音乐学已从形而上学层面上对其本质问题作了结论。如“音乐是乐音运动的形式”（汉斯立克），音乐美学“是按照美的、充满魅力的”（崇高、优美）、“丑的和滑稽的诸范畴以作为整体、固有体的音乐在人的心灵中的反映作为对象。”[39]有了这些结论，认识论就把它视为全知全能的世界观学问。因此，它以“本质”的真理来审视非欧洲的音乐，并给予裁决。但在20世纪，西方哲学发起了一场“哥白尼式的革命”[40]，即哲学的语言学转向，对形而上学“本质”真理发起了进攻，维特根斯坦把本质视为应予拒斥的“伪问

题”;胡塞尔现象学“悬搁”本质,直面“现象”,海德格尔的存在主义认为“存在先于本质”等等。先前认识论哲学把语言作为工具,而转向后语言时则被作为“思想的器官”(洪堡特);“语言是世界观”,“现实世界在很大程度上是建立在团体的语言习惯上的”(萨丕尔);“想象一种语言就意味着想象一种生活形式”(维特根斯坦);“语言是存在的家园”(海德格尔)。于是,“语言”上升到认识论的位置,本质真理或本体论“降格”为具体的知识。在音乐理论领域,也出现了语言学转向,音乐人类学把什么是音乐的问题转向了存在以及对具体语言的考察。如梅里亚姆在《音乐人类学》(1964)一书中说:“关于音乐概念,对于探究一种音乐体系知识的音乐民族学家来说是根本的基础,这些音乐要领预示着所有人的音乐行为,没有对这些概念的理解,就不会对这些音乐有真正的理解。”(41)这段话充分说明了音乐学开始出现的语言学转向,它告诉我们,对欧洲以外的世界音乐的认识,必须将那种形而上学本质的音乐研究“悬搁”起来,转向世界各种音乐文化具体的“存在”、“现象”、“实地”以及“思想的器官”、“世界观”、“家园”。

在20世纪20年代,哲学家卡西尔(1874～1945)对哲学尤其是认识论主要地甚至唯一地只是研究数理科学知识的性质与条件作了批判。他说:“我1910年前的著作《实体概念和功能概念》基本上是研究数学思维的科学思维结构的。当我企图把我的研究应用到精神科学的问题上时,我越来越清楚地看到,一般认识论,以其传统的形式和局限,并没有为这种文化科学提供一个充分的方法论基础。在我看来,要使认识论的这种充分性能够得到改善,认识

论的全部计划就必须扩大。”[42]卡西尔“扩大认识论”就是把康德的“理性批判”变成“文化批判”，就是要将认识论的基础转向“人文哲学”，即语言与神话。卡西尔欣然同意现代人类学家提出的忠告：“只有当语文学和神话学揭示出那些不自觉和无意识的概念过程时，我们的认识论才能说是具备了真正的基础。”[43]当代著名解释学哲学家伽达默尔认为：“卡西尔把新康德主义的狭窄出发点亦即自然科学的事实，扩张成了一种符号形式的哲学，它不仅囊括了自然科学和人文学科，而且意欲为作为整体的人类文化活动提供一个先验的基础。”[44]卡西尔的“符号形式”包括了神话、宗教、艺术、语言、科学等文化现象，而其中语言处于最关键的地位。卡西尔的“文化批判”，用狄尔泰的话说，就是为“人文社会科学奠定了一个坚实的哲学认识论基础”。因此，“必须反对把自然科学方法宣称为唯一有效的方法”（李凯尔特）。尽管卡西尔也还没有真正摆脱自然科学认识模式的束缚，但他使对这一问题的讨论有了深度。在他提出自己的理论几十年后，法国结构主义在更高水平上推进了“扩大认识论”的纲领，从而使欧陆人文哲学发展到了一个崭新的阶段。而欧陆人文哲学兴起的最深刻意义在于，从对人文领域哲学考察开始，走向了对西方哲学传统本身的批判反思，并逐渐推进到对西方文化传统的彻底反省，使“文化批判”获得了一种真正实质性的意义：对几千年来已根深蒂固的西方文化传统从前苏格拉底时起进行本体论上的彻底的“批判”。[45]

今天，我们可以看到，那些坚持认识论哲学基础音乐理论标准的人，仍然不愿意在世界多种音乐文化中去扩大音乐“认识论”的

基础。甚至,也有人以卡西尔的“符号形式”理论去作为音乐单线进化史观(先进/落后)的立论基础。但是要搞清楚的是,卡西尔对人类符号形式创造的多样性是肯定的,他讲:“真正的人类符号并不体现在它的一律性中,而是体现在它的多面性上,它不是僵硬呆板的,而是灵活多变的。”[46]卡西尔承认,没有言语就不可能有人们的共同体,而对于共同体来说,又没有比言语的多样化更重大的障碍了。在他看来:“语言的真正统一性(如果有这种统一性的话),不可能是一种实体的统一性,而必须更确切地定义为一种功能的统一性。”[47]对于人类各种文化语言的差异及复杂性,卡西尔也作了论述:“当我们考察不同于印欧语言的那些语言时,许多我们认为是基本的和必然的语法特征就失去了它们的价值或至少变得非常不确定了。那种认为一定存在着一个确定的和唯一的词类系统,而这种系统又是理性的言语和思想的必要组成部分的看法,已经被证明是一个错觉。”[48]“最不开化的民族的语言也决不是无形式的,与此相反,它们总是呈现为一个非常复杂的结构。”[49]他还引用了其他语言学家的忠告:“现代语言学家已经警告我们提防这样的判断。他们告诉我们,并没有共同的和唯一的标准可以对各种语言类型作出评价。在比较各种类型时,或许一种类型有一定的优点,但是严密的分析常常使我们相信,我们所说的某种类型的特点可能全被另一些优点所补偿或抵消。萨丕尔宣称,如果我们想要理解语言,我们就必须使自己摆脱偏爱之心,使自己习惯于以同样冷静而又关切的超然态度来看待英语和霍屯督语。”[50]

通过以上所引述的有关人文哲学的思考,我们应该充分意识

到西方认识论哲学基础音乐学的局限性，以及转向音乐人类学“扩大认识论”基础和音乐人类学所体现的哲学的语言论转向的意义。今天，更发人深省的是，在中国的音乐学院中，以认识论哲学为基础的音乐学仍占据着正统地位。因此，“中国音乐落后论”仍有市场。这是一个极为严重的问题，它不光是使我们的国民音乐教育在正确对待自己音乐和第三世界音乐文化传统上蒙上了巨大阴影，而且，也使半殖民历史对中国音乐家在认识论和文化心灵方面的浸染根本难以消除。

四、音乐文化主体意识与新的文明意识的唤醒

“唤醒”这一范畴最早由德国文化教育学家斯普朗格（1880～1963）提出。他将“唤醒”作为人的本体结构里面的“震颤”，他认为：“教育的核心是人格心灵的唤醒。”只有唤醒人的灵魂的教育，才是成功的教育。唤醒是从人生命深处唤起他沉睡的自我意识，将人的创造力、生命感、价值感唤醒。在人类学教育学家鲍勒诺夫看来，现代人面临的世界充满危机，然而正确的态度不是逃避危机，而是正视它。这样，危机可以使现代人直面自己的处境，检验自己的心理承受力和应变力，甚至可以砥砺人的精神人格，重铸人的精神个性，从而克服危机，走向新的生命层次。因此，“唤醒”论具有当代教育素质。它使主体的人在灵魂震颤的瞬间感受到一种从未体味过的内在敞亮，他因主体性空前张扬，而获得心灵的解放。[51]

（1）主体意识。主体意识是以母语意识为根基的。因为，“母

语是极积发展概念的工具"[52]。同样，音乐上没有母语自我概念的发展，也就不会有主体的意识。杜维明先生在谈到当今世界民族寻根意识时指出："寻根也有强烈的传统意识的语言（特别是母语）。任何创造性的工作，如果要用语言的象征符号来体现，就有传统性。一个杰出的作家，他的创造性不论如何高明，写出来的东西不可能不依据文法不符合语言规则，……语言的运用是指把语言的最起码的游戏规则彻底内化，只有如此才能和以文字为特质的文化传统发生血肉相连的关系。"[53]

每种语言的认知系统都有其独特的方面，而它又根本影响到音乐的句法演创方式及认知特点。汉语汉字思维的运用倾于左右脑并用趋势（声形兼顾），而英语拼音文字思维主要倾于左半脑进行处理。[54]汉语汉字所具有的综合思维、整体模糊性，与英语分析思维、逻辑确定性有主导性差异，而这些差异与各自母语音乐的语音、语言、记谱、创作、人格表达、艺术思维方式（如绘画、舞蹈、建筑、文学、哲学的思维方式）有机相联。因此，母语音乐的学习，绝不仅是歌唱、民族音调的识别，它包含着丰富的文化内涵以及民族精神与灵魂。正如洪堡特所讲："通过一种语言，一个人类群体才得以凝聚成民族，一个民族的特性只有在其语言中才完整地铸刻下来，所以，要了解一个民族的特性，若不从语言入手势必会徒劳无功。"[55]"在所有可以说明民族精神和民族特性的现象中，只有语言才适合于表达民族精神和民族特性最隐蔽的秘密。所以，如果我们把语言看作解释精神发展过程的依据，那当然就必须把语言的发生归因于民族的智能特性，而这种智能特性则需要到每一种

语言的结构中去发现。”[56]

在1998年8月第七届国民音教改革会上，美国音乐教育家B.雷默慎重地告诉中国音乐教育者：“每种文化——不仅仅是非洲美国文化——都有它的‘灵魂音乐’。你们的中国学生也需要分享你们中国文化中音乐所赋予的灵魂；正如任何其他文化需要它的灵魂一样。如果一种文化一开始就丧失了表达它的个性——它的性格——的音乐，那么一开始它就可能丧失了它的个性——它的‘灵魂’。这将是一个巨大的损失。”[57]

语言学家来自世界的调查与研究证明，对于英语使用者与非英语使用者来讲，同样的基点是：用母语教育孩子是最佳的方法。用母语掌握的基本学业技能将转到第二语言上，而且学生将在第二语言方面获得好的成绩，这是早先母语教育的结果。①

我们强调了母语音乐是主体意识的根基，这还是不够的。因为当今全球信息社会的出现，双语、多语教学已成为现代人的一种重要标志，如果没有这种标志，这种人很难在地球村中进行交往和交流，甚至发生冲突。如1983年南斯拉夫发生的科索沃事件就足以说明这一问题。当时由于科索沃地区高等教育事业发展过速，大学生数量过多，毕业后在科索沃地区就业困难。然而，他们却只会说阿尔巴尼亚语，难以到南斯拉夫其他地区去工作，于是闹将起来，并引发了大规模的民族冲突。[58]因此，作为地球村村民的主体意识中还要包括一种跨文化意识，它能在越过自己民族的文化界

---

① [美]詹姆斯·O.卢格.人生发展心理学.学林出版社，1997.453～455

线，在世界性体验的广阔范围中来反观自身，它代表了一种态度和信息：即任何文化都不是代表全人类的文化。跨文化态度也防止把自身绝对化。

音乐文化主体意识是一种健康人格的建构，它将母语意识和跨文化意识结合起来形成一种全球村公民身份的主体意识，认识“我在”与“他在”才能够形成一种新的主体，一种去掉“落后”、“自卑”与“自我中心”等不健康的主体，形成人类文化间主体与主体的真正平等的交流与和平共处。

(2)新的文明意识。21 世纪是工业文明转向生态文明的世纪，我们必须考虑超越欧洲工业文明音乐一元论的价值观，形成新的生态文明价值观的音乐文化选择与转向。否则，我们不但将陷入工业文明的问题，而且要承受自身传统断裂的危机。联合国教科文科学顾问 E·拉荻洛在《决定命运的选择——21 世纪的生存抉择》中阐明了这两种不同文明的价值观。[59] 法国哲学家 E·莫林，自然科学评论家 A·B·凯恩在《地球祖国》一文结论中也提出了新的文明的汇合，“在这个千年之际，我们几乎可以同时形成多种意识：对地球统一性的意识(大地意识)；对生物圈的统一性与多样性的意识(生态意识)；对人类的统一性与多样性的意识(人类学意识)；对我们的人类——生物——自然地位的意识：对我们‘此在’的意识；对全球纪元的意识……。”[60] 20 世纪末期，后现代问题也是当代第一流思想家所关注工业文明的问题。[61] 这些不得不使我们对本世纪以来引导音乐教育、音乐文化的价值观进行反思，对新的文明价值观所引导音乐文化的转向进行建构。从生态文明出

发，当今国际社会对于后发展国家的建议是先保护资源（自然的与文化的），再求发展。我们已经看到了1998年夏天长江洪水带来的巨大危害，其根源在于生态的破坏，如森林的砍伐，植被的破坏等。文化生态也一样，如果文化传统的根基及植被一旦被破坏，它们将无法吸收“水流”，而外来文化的“水流”也将像洪水泛滥一般席卷大地，本土文化将承受致命灾难，根本无从谈发展。但是，“当代社会舞台上充满了以陈旧观念为基础的十分过时的行为模式，进步思想和主流行为之间有着巨大的鸿沟。”一些人仍坚持要使用18世纪至20世纪上半叶的西方的工业文明音乐价值观来指导中国音乐的“现代化”。他们对当代世界出现的新的文明转型、后现代问题、人文科学、社会科学、自然科学关注的前沿问题持冷漠态度。他们患上了拉兹洛所说的严重的“恐龙综合症”（这种庞然大物只有很小的大脑和极不发达的神经系统，一种感觉从腿部或尾部传入大脑需要好几秒钟），按拉兹洛的说法，这种“恐龙综症”使人们对正在剧变的自然环境和社会环境传来的种种危险信号充耳不闻，对少数先觉者的呼吁和警告不予重视，依然安于现状，我行我素，对改变自身行为方面惰性十足、冥顽不灵。拉兹洛也提出了“恐龙综合症”的治疗方案，共四点。最后一点是“通过教育扩展并加速信息传播，提高社会的敏感性，使人们能够觉察他们生活在其中的世界的变化，并作出反应。”(62)

生态文明价值观提倡文化和谐的相互理解，不仅准备与差异共存，而且彼此相互依存。这就要改变工业文明那种优胜劣败、大鱼吃小鱼、“先进”摧毁或征服“落后”的观念。新文明价值观提倡

"对话"。对话是一种我、你、他的交谈。对话的要素包括说和听。"说"首先就要确立"我",我是谁?我从哪里来?这就要调动我的观念和储存的信息。"听"意味着自己向他人开放,让他者进入对话。根据跨文化传通原理,[63]对话双方(如中西方)面对面的交谈实际上不仅仅是简单的中说,西说,对话也不是两个人,而是六个人分三对进行交流:

中怎样看待西　　西怎样看待中

中怎样看待中　　西怎样看待西

中怎样看待西对中的看法　　西怎样看待中对西的看法

20世纪中西方音乐的对话,中方的发言主要受制于西方。西方对中国说了很多,而中方说得很少。而且,我们发现中西这种"对话"关系是一种单向交流,"我"说已经变成了"伪我",因为"我"的界定是按照西方认识论哲学基础音乐学概念体系所界定的(包括科学价值论、普适论原理),"我"是"单音体制"的历史,"农业文明的音乐"等等。这种对话交流实质上是一种强制性的单向诠释。这种单向性只能导致一种"范导型帝国主义"的结果。[64]"单向的诠释或者说单方面的横向开拓,给非西方文化带来的损失一直被它的积极可取的指向'创造'的一面掩盖了。……知识是概念的运用,连概念体系都被敲碎而兼并,还侈谈什么中国文化走向世界?对此中国知识分子负有不可推卸的责任。概念体系的西化将导致文化灵魂的西化,这将是中国文化的悲剧。在当今中国和西方,不少人或出于可以理解的现实的动机,或出于至少在理论层面是无可非议的理想追求,往往赞同或默认上述概念和单向诠释,以创造

代替认识。在双向文化人类学看来，这却是不可容忍的文化沙文主义。”[65]

在音乐文化交流中，中西双方都不应是一个绝对沉默的客体；而应是一个思维着的主体，一个正在创造历史和艺术的主体，真正的双方对话、交流、解释是需要多次往返的活动，是一个从未知趋向于已知的永无终止的“主体间性”。1987 年，布鲁塞尔的“双向文化人类学派”邀请第三世界学者去欧洲实地考察并点评欧洲文化。[66]在音乐界，杜亚雄先生也提出了中国音乐学者应去欧洲进行实地考察的建议。双向人类学认为：“文化沟通是一种相互认识和承认的过程，而打着‘普遍主义’旗号的‘欧洲文化中心’观和它所派生的‘单向文化人类学’是相互性的一大障碍。”[67]

今天，中西比较文学、哲学、文化、戏剧等“双向”对话已经展开。但在中国音乐界，我方发言仍受制于“中国音乐落后论”。因此，真正双向对话的意识还急需“唤醒”。当然，我们也看到中国作曲家以“前卫技法”融合传统因素在“世界乐坛”或“国际”（西方）上频频获奖，这也是一种交流、对话，有其存在的价值。但我们也必须认识到它依然反映出一种交流的单向性。因为西方的前卫所确立的是把“他者”纳入自己主体框架进行的诠释，而中方的前卫遵循着同样的逻辑。由此，非西方的“传统”的东西在前卫中仅仅是被单向的掠取的“素材”，并且，“又只能通过西欧的前卫这一迂回路线才能归依自己的传统文化，这就使其成了无根之草。不仅如此，从这个迂回路线产生出来的东西亦早已不是什么前卫，至多不过是西欧的后卫而已了。”[68]

对于中国当代音乐创作在国际上获奖，这是中国人音乐才能的一种体现。如果把它上升为中国音乐发展的方向或者音乐文化交流的主要方向以及民族音乐的最高荣誉，恐怕存在很大的问题。再有一点，创新不代表认知，作曲不代表理论，西方人是不可能从这些“奥林匹克式金牌”的音乐作品中真正了解和认知中国各地域音乐几千年的风貌以及中国音乐文化的价值。

结 语

世纪之交，欧洲音乐中心论在中国解构的开始，并非说中国人将排斥对欧洲音乐文化的学习，相反，必须深入认识欧洲音乐理论及文化，才能对其解构（批判），不识传统去反传统，不识中心去反中心，往往会得到与目的相反的结果。当然，并不是每一个人都会去系统深入学习、解构欧洲音乐的理论，但有一点必须意识到，只有强调欧洲音乐对世界音乐文化作用的相对性，才能为世界各国音乐文化，包括中国音乐文化留出一定的空间，包括对话的可能性。解构，并非是一种完全否定工业文明音乐的价值，而是对其价值体系在新的历史境遇、新的文明转向中的重新梳理与厘清。同时，我们必须对自我进行批判与反思，我们需要哲学的智慧，但我们曾丧失了哲学的智慧。这导致我们中国音乐界自我批判意识薄弱，理论思维贫乏，跨文化意识的缺少，也缺少自身音乐文化表达的概念模式、学术交流对话的闭锁状态及价值观的失调等。这也使我们在 20 世纪学习西方音乐的过程带有“工艺论技法”的色彩，我们注重作曲法、美声唱法、小提琴钢琴奏法、管弦乐法、教学法，

等等。我们丧失了从哲学、文化、艺术的角度去把握西方音乐和我们自己的音乐。

20世纪已经过去了，中西音乐关系的争论还在继续。尽管所争论的问题的层面在发生变化，但中西音乐的平等关系仍无法确立，半殖民地时代留下的阴影依然存在。正如文化人类学家马林诺夫斯基在《文化动态论》中所提醒的："在殖民主义的情况下进行的文化接触，里边是霸权主义的做法，结果是破坏文化。霸权搞不得，不能走这条路。文化接触要得到一个积极性的结果，必须要在平等的基础上进行。平等相处，相互理解，取长补短，最后走向相互融合。"(69)

1999年3月，中国京剧院在意大利歌剧故乡罗马进行了两周巡回演出，获得了成功。(70)但在20世纪20年代，中国戏剧被当作同垂辫、缠足、吸鸦片一样必须打倒的封建糟粕。(71)我们也看到了1998年11月在武汉的中青年作曲会上提出"技法平等"的观念。中国作曲家已"从整体上跨越了'唯新为美'的幼年期，普遍认为技法没有高低之分……。"(72)但回顾过去，我们也确实存在着那种为自己近千年音乐历史的"落后"而蒙羞，从而转向勇敢否定自身而雪耻的表现，我们不敢将传统音乐这种封建主义的"羞耻物"向世界各地演出和传授，"现代化"的口号往往把中国音乐推向古代的"深渊"，而只有将其贴上西方意义上的"新"的标签才能走向世界。

在20世纪末21世纪初，中国都面临文化转型的巨大挑战，不同的是上世纪是农业文明导向工业文明，本世纪是工业文明导向生态文明，是欧洲一元论转向世界多元论，我们面临第二次启蒙与

"唤醒"，我们必须认清新的文化价值观念的导向，新的文明的建构。任重而道远，我们必须迎接挑战，我们必须努力前行。

注释：

(1)蒋一民"关于我音乐文化落后原因的探讨"，载《音乐研究》，1980年4期。

(20)转引自《汉字文化大观》绪论，"简论汉字文化学"，北京大学出版社，1995年版。

(3)(4)袁晓国主编《汉字汉语学术研讨论文集》上集，1～3页，吉林教育出版社，1991年版。

(5)河清《现代与后现代》，中国美术学院出版社，1998年版。

(6)段炼《世纪末的艺术反思》，上海文艺出版社，1998年版。

(7)出处同(5)

(8)(9)尼采《悲剧的诞生》，周国平译，三联书店，1986年版。

(10)陆扬《德里达——解构之维》，华中师范大学出版社，1996年。

(11)罗兰・巴特《一个解构主义的文本》，王跃进、武佩英译，上海人民出版社，1997年。

(12)(13)[法]D・埃里蓬《权力与反抗——米歇尔・福柯传》，谢强、马月译，北京大学出版社，1997年版。

(14)(15)严锋译《权力的眼睛——福科访谈录》，上海人民出版社，1997年版。

(16)参见于润洋《"浮瓶信息"引发的思索》，载《音乐学文集》(第二集)，袁静芳、俞人豪主编，中央音乐学院学报社，1996年版。

(17)(18)[美]斯塔夫里阿诺斯《全球通史》(1500年以前的世界史)中译者本导言,上海社会科学出版社,1995年版。

(19)张广智、张广勇《史学,文化中的文化——文化视野中的西方史学》,浙江人民出版社,1994年版。

(20)米歇尔·福柯《知识考古学》,谢强、马月译,三联书店,1998年。

(21)同(14)(15)

(22)同(1)

(23)[捷]伊·克拉姆斯基《音位学概论》,李振麟等译,上海译文出版社,1993年版。

(24)(25)张国扬、平洪"推翻汉语落后论,把汉语研究推向新阶段",出处同(3)(4)下集。

(26)M·韦伯《新教伦理与资本主义精神》,于晓等译,三联书店,1992年。

(27)樊祖荫《中国多声部民歌概论》,人民音乐出版社,1994年版。

(28)管建华《音乐人类学导引》,载《中国音乐》1996年增刊。

(29)伊利亚·普利高津《确定性的终结》,湛敏译,上海科技教育出版社,1998年。

(30)同(1)

(31)蔡仲德"出路在于向西方乞灵",打印稿,1998年。

(32)周国平《尼采,在世纪的转折点上》,上海人民出版社,1998年版。

(33)(34)[法]阿兰·李比雄"封闭的时代一去不复返",载《跨文化

对话》，上海文化出版社，1998 年。
(35)乐黛云“寻求跨文化对话的话语”，出处同(30)(31)。
(36)R・沃克《从殖民主义解放出来的音乐教育》，刘沛译，载云南艺术学院学报，1997 年 3 期。
(37)(38)威廉・哈里森《心理学与世界音乐教育》，刘沛译，载《全球文化视野的音乐教育》，1995 年《中国音乐》增刊续集。
(39)[西德]摩塞尔著《音乐美学》，廖乃雄译，载《音乐美学》，中国文联出版公司，1984 年。
(40)徐友渔《哥白尼式的革命》，三联书店上海分店出版，1994 年。
(41)出处同(28)
(42)(43)引自甘阳“从理性的批判到文化的批判”，载《语言与神话》(代序)，卡西尔著，三联书店，1992 年版。
(44)章启群《伽达默尔传》，河北人民出版社，1998 年。
(45)同(39)(40)
(46)(47)(48)(49)(50)卡西尔《人论》，甘阳译，上海译文出版社，1997 年版。
(51)邹进《现代德国文化教育学》，山西教育出版社，1992 年。
(52)[美]詹姆斯・O 卢格《人生发展心理学》，学林出版社，1997 年。
(53)杜维明《现代精神与儒家传统》，三联书店，1997 年。
(54)吕作昕“从人体的信息接受和大脑功能特点看汉字的优越性”，出处同(3)(4)上集。
(55)(56)[德]洪堡特《论人类语言结构的差异及其对人类精神发

展的影响》,姚小平译,商务印书馆,1997 年。

(57)B·雷默“21 世纪音乐教育面临的挑战”,1998 年 8 月在沈阳全国国民音教改研讨会上发言,载《中国音乐》,1998 年 4 期。

(58)穆立立《欧洲民族概论》,中国社会科学出版社,1998 年。

(59)E·拉兹洛《决定命运的选择——21 世纪的生存抉择》,三联书店,1997 年。

(60)E·莫林、A·B·凯恩《地球 祖国》,三联书店,1998 年。

(61)参见[美]詹姆逊《晚期资本主义的文化逻辑》,陈清侨等译,三联书店,1997 年。

[美]第亚尼《非物质社会——后工业世界的设计、文化与技术》,滕守尧译,四川人民出版社,1998 年。

[美]格里芬《后现代科学——科学魅力的再现》,马季方译,中央编译出版社,1995 年。

[荷兰]佛克马《走向后现代主义》,王宁等译,北京大学出版社,1992 年。

王岳川《后现代主义文化研究》,北京大学出版社,1992 年。

董光壁《传统与后现代》,山东教育出版社,1996 年。

(62)同(59)

(63)王宏印《跨文化传通》,北京语言学院出版社,1996 年。

(64)(65)(66)(67)《文化双向认识的策略问题》,王宾、阿让·热·比松主编,中山大学出版社,1993 年。

(68)[日本]稻贺繁美“对第三世界‘前卫艺术’前景的考察”,出处同(64)。

(69)费孝通、李亦园“中国文化与新世纪的社会人类学”,载《北京大学学报》,1998年第6期。

(70)“京剧饮誉歌剧故乡”,北京晚报,1999年3月24日,第13版。

(71)参见钱玄同的《随感录》十八、二十九。载《新青年》第五卷一、三号,1918年7月、9月。

(72)“承前起后继往开来的作曲盛会”,载《武汉音院报》,1998年12月21日第一版。

解开殖民与后殖民的“死结”
走向文化平等的音乐对话

不可否认,20世纪由于世界经济、军事、政治、科技、文化教育等发展的不平衡格局,殖民与后殖民问题成为第三世界发展中国家文化独立自主所面临的重大问题。如何冷静、清醒地分析和反省这些问题,是发展中国家走向21世纪的必然选择,这也将是中国音乐文化为谋求立足自身发展所必须的思考的时代命题。

一、音乐文化中殖民与后殖民的死结

殖民主义世界观价值判断的一个重要基础是:对社会、文化和

人采取一种绝对而简单的两分法，这种两分法的要害导致了对世界文化进行优/劣、先进/落后、科学/非科学的划分和定位。[1]这种思想观念几乎统治了整个20世纪并深深地渗透到了音乐领域，从而形成了有关中西音乐的优/劣、先进/落后、非科学的价值判断体系，并形成了音乐实践（创作、表演）与理论的指导性和权威性"话语"（disourse，"话语"这一概念指在特定的社会价值水平上表达的具有相对独立性的口语或书面语句单位，福科认为：话语是由符号组成的，但它们所做的要比这些符号所指物来得更多。正是这个更多，使它们不可能归结为语言和言语，而我们正是要揭示和描写这个"更多"）（《知识考古学 1972》）。[2]

当我们还没来得及完全清除殖民主义世界观的阴影时，后殖民主义世界观又获得了新的权威话语地位。后殖民世界观主要以西方现代观为标准，通过知识话语对第三世界进行特殊意识形态的控制，并维护西方知识话语权力结构而不断产生和再产生与之相适应的殖民主体，使第三世界因无法形成和表达自己独立的主体和历史意识，只能跟从和屈服于西方意识形态，这自然也无法伸张第三世界文化知识与西方的平等关系。[3]

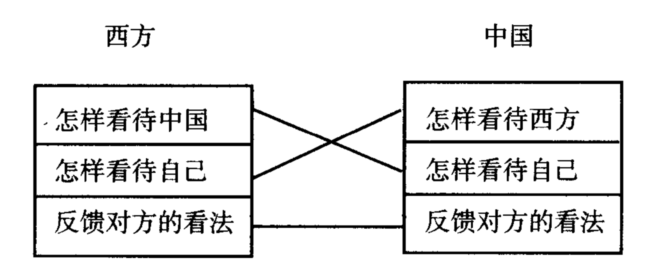
在音乐创作方面，中国20世纪80年代的"新潮"音乐和90年代的"后潮"音乐的出现，其实是开放后与西方文化接触的一种正常现象，但它被国内外某些音乐评论家和新闻媒体报导确立为中国音乐发展的现代观标准时，它便取得了一种新的权威话语地位，继续着先进/落后、优/劣、创新/保守两分差别观评价的殖民话语逻辑，并放弃了文化主体评价的地位。

由于对"新潮"与"后新潮"音乐的评价有着不同视角看法和态度，再加之在改革开放的背景下，进行"后殖民批判"又或许陷入一种新的保守、封闭或拒绝学习西方的态度，笔者在此对本文所要针对的问题特作以下几点界定：1、对音乐中后殖民的批判绝非是对西方音乐的排斥，它旨在打破音乐创作发展的西方现代观标准的垄断权；2、后殖民的批判更重要的是唤醒主体觉悟及文化主体间的对话，并不排斥"他性"、"非我"的西方音乐观的视角；3、后殖民批判的根本要旨是要指出音乐发展中文化不平等、不平衡关系的现状，使民众及团体面对现状采取有效策略和心态的调整；4、本人反对把当代西方音乐和音乐学术理论称之为"后殖民话语"，这样做实质上是对西方音乐文化不作全面认识、了解和分析的情况下的从盲目拒斥到盲目接受的两极发展的最危险的祸根。

二、音乐文化主体判断的缺位与唤醒

在西方音乐移入中国近一个世纪的今天，我们突然面临、甚至不知道怎样回答的问题是：什么是中国音乐？当然，我们可以说中国音乐由 56 个民族的音乐组成，我们有民歌、说唱、戏曲、器乐、新音乐等。但当西方音乐技术本体最初移入中国并直接引发出这样一个问题：西方有和声、复调、曲式、配器、交响乐和伟大的作曲家，中国有什么？此时，我们似乎感觉到我们矮了半截，我们什么也没有，我们无法对西方音乐作出自己主体的音乐文化及价值判断，正是缺乏这种判断，也就无法判断中西两种音乐之关系，无判断的判断就是采用西方音乐观和历史观的评价标准来评价中国音乐：中

国音乐是单声（本体），属于和声发展的前历史阶段。正是这样一种西方传统科学客体的价值判断，不但使中国音乐文化主体“失语”，而且失落到一种时间化的空间——过去的历史定位中去。从跨文化传通方式来看（见下图），这主要是单向西方价值判断标准的影响（单向箭头），而不存在双向的价值判断。



上图箭头是指向被动接受方的，而没有指向另一方的主体，自然表明主体缺位和失语。由此，为争得主体说话的资格，我们必须考虑以下三点：1. 主体的设立；2. 主体的唤醒；3. 主体的自觉。

1. 主体的设立。主体与客体其根本相关于当今音乐人类学或结构人类学研究中的主位（emic）与客位（etic）。主位依据于本文固有的模式和概念方法，从音乐中剖析出对该文化甚至他文化有意义的项目和相关特征。客位依据于某种客观性为特征。这两者在文化研究中是内在互补的。主位、客位是由 K·派克首创的，派在认为：主体存在于他的行为方式的全过程，而行为方式是确定和阐明行为单元的唯一可能的基础。他说：“对反应的研究越来越重要，因为只有在‘反应本身的引出’这个框架中才可以确定统一体中的一些点，而这些点的位置就是主体的中心处。”(4) 随着当今音

乐人类学的发展，主体（主位）在研究视角中具有越来越重要的地位。

2. 主体的唤醒。在当今国际比较文学、比较美学、比较文化研究中进行着对话理论的分析，即研究双方主体间的对话：以西方文论角度阐释中国文论和以中国文论来阐释西方文论，再将这种双方对话进行理论分析和文化解读，找到不同文论根本的文化共性与个性。

在当代国际学术发展进程中，迫切需要这种主体间的对话，甚至西方人的要求比我们更为强烈，这因为西方人急于打破自身文化主体与客体研究的局限性。德国著名汉学家十松山说道：如果中国人不善于追寻自己悠久卓越的艺术传统和具有诗意的暗示性的艺术话语系统，而是徒劳的追随西方，那么，他们将无法真正参与到西方美学的讨论中去。因为西方美学需要的不是应声虫，而是能对西方提出挑战的真正的中国现代美学。我们有这样一种感觉，西方人仍然在等待一种具有强烈的中国文化特色的现代中国美学的出现，这种美学不是顺从西方理论，而是能对其提出挑战（摘自“深圳国际美学美育会议”，滕守尧译，1995 年 11 月）。德国学者布洛克则说：当中西方从 18 世纪开始接触中国文化时，由于西方在经济、军事上的优势，西方文化一直处于主动地位，因此，西方学者在进行文化比较时，自然是以自己的价值规范和尺度去考察中国文化，但当我们排除了欧洲中心论而平等地进行文化比较时，从这里，真正的中国美学研究也开始了起步（引处同上）。

中国文化和科技研究方面的著名学者李约瑟也曾向世人宣

称："现在我们应该清楚认识到，世界上的问题，如果只从欧洲人的角度去考虑，是永远得不到解决的。我们必须从外部去观察欧洲，必须通过全世界人类中更广大的一部分人，即亚洲人（当然还有非洲人）的眼光来认识欧洲的历史，不但要认识欧洲人的成功，而且也要认识欧洲人的失败。"（《东方和西方的对话》）[5]在宗教研究方面，李约瑟认为必须从普遍的、世界的观点来探讨这个问题。他说："我们必须从我们从小熟悉的耶稣圣诞赞美诗的精神束缚中解放出来，认识宗教对全人类的真实意义，而不能拘泥于从拉丁神学中断章取义，译成英文……。"（《从亚洲观点看科学与宗教》）[6]"我认为，今天所有基督教徒必须重新考虑他们和世界上其他伟大的文明和宗教的相互关系中所处的地位。因为社会的进化是永不会停止的；我们生存的时代已经不是奥里金的时代，已经不是汤玛斯·阿硅诺的时代，甚至也不是约翰·韦斯利的时代了。我们不仅对于自然的认识，而且对于其他国土和其他文化的兄弟姐妹们的认识，已经取得无法估计的进展；有些情况在过去可以说是一无所知，或者是完全误解的。"（《基督教和亚洲文化》）[7]

上述李约瑟的观点在当今西方学界已是一种很重要的观点和视角。1996 年 11 月德国总理访华，他在接受中央电视台采访时说：欧洲中心的时代已经过去，亚洲的文化、思想对欧洲和人类未来也很重要。这也表明了东西方的联合和对话的一种迹象。

3. 主体的自觉。笔者曾问一位从事西方音乐研究的朋友：中国人作西方音乐史的研究与西方人有什么不同？对方回答说："没有什么不同呀，西方人怎样研究我们也怎样研究呀。"我在想（或假

设)，如果西方音乐史只是人类音乐历史的一部分和代表部分规律(而不是代表人类音乐史的总体规律)，那么，我们为什么不可以用中国音乐历史的部分和规律去与之比较呢？这种比较并非是一种客观实证的标准，而是以主体音乐的历史观去解读对方，由主体发言来进行对话。例如，我们中国音乐是以地区性音乐风格为基础的历史演进观——有机历史观，其根植于中国哲学的有机宇宙时空观，各地音乐风格的整合与共时存在形成多点式的历史时空观，正如中国绘画的多点(散点、动点)透视一样，而区别于欧洲作曲家音乐风格直线式的历史演进观——机械历史观，它根植于机械宇宙时空观，正如西方绘画的焦点透视一样，根据一点形成直线的时空透视。自二战以来，世界已经进入了全球一体化的新阶段，历史学家们越来越认识到需要建立全球的历史观点。英国当代历史学家巴勒克拉夫是一位典型代表。他认为："主要从西欧观点来解释历史事件已经不够了。我们必须尝试要用更广阔的世界史观点，所以，这就要求历史学家跳出欧洲，跳出西方，将视点投射到所有的地区和所有的时代。"(《处于变动世界中的历史学》[8])当代颇具影响的美国历史学家斯塔夫里阿诺斯认为："要确切认识西方的历史或非西方的历史，没有一个包含这两者的全球性观点是不行的。"[9]由此可以看出，仅仅学会以西方音乐史观来看待人类音乐史是极其不够的，中国音乐史观也应参与到全球主体性的对话中。

20世纪，西方音乐似乎对我们(宾格 us)中国音乐说了很多，而我们(主格，we)主体却还在争取说话权。请看以下西与中的对话。西：我们创造了和声(M. 韦伯称为"理性多声"[10])，你们只是

单音，你们没有发明精确的五线谱记谱法（“科学记谱法”），也没有发展出复调和主调的最高形式赋格曲和奏鸣曲式。中：我们丰富多彩的音乐风格音响变量及组织方式没有采用一个和弦连接，这正是我们的发明创造，我们没有发展精确的记谱法，因为我们的音乐概念、创作概念、创作行为及文化目的、人格表达方式、哲学思维方式不同于你们。你们当代音乐中也有不确定记谱音乐，也有非固定音高含噪音打击乐（如中国戏曲打击乐）的运用。西：你们还没有经过调式和声的历史发展阶段，序列创作也没广泛开展，你们的不确定记谱和音乐属于原始阶段或前工业发展阶段，也没有经过五线谱历史发展阶段，你们的传统音乐不是现代音乐。中：“现代”只能是西方人类裁决的吗？我们能否定世界各民族都有他自己的音乐文化和历史吗（文化人类学历史学派观点）？20 世纪西方音乐传播各地，许多文化体开始应用西方的音乐观和历史概念来界定自身，使自身成为一种客体历史，失去主体说话的权力。本世纪西方新史学对传统史学所偏重的“客观”、“求真”以及忽视历史学家主体意识的弊端做了批判。历史学不应当再变成一个自我封闭的系统，“历史学应当也必须获得自主权，借鉴也好，融合也罢，都是以‘我’为主体，即是出于史家一种自愿的选择。”[11] 著名文化学者斯宾格勒曾讲过：“中国完全有权利按自己的方式界定自己的文化，勿须借用欧洲的价值体系。如果中国人不能像其他社会一样更新并重新确定自己的文化规范，中国人将成为‘飘忽不定’、‘没有精神’，失却自身文明的一群人。”[12] 这段话无疑具有唤醒我们主体音乐文化及历史的当代意义。正如美国学者休斯所言：“他

（斯宾格勒）是一位具有高度直观天赋的文化预言家，因此，我们必须将他同时视为历史学家、诊断家、先知和这个时代的征兆。”[13]

三、殖民与后殖民问题的自我反省

殖民与后殖民世界观导致文化的不平等、文化主体的丧失等问题。要解决这些问题，首先应该是通过文化自我反省，获得清醒的主体认识。笔者认为以下四个问题是必须认识的。

1. 东西方音乐不平等关系和文化发展的不平衡。本世纪是中国学习西方音乐的世纪，从世纪初到世纪末，西方一直影响着中国专业音乐创作的主潮，但我们对东方音乐了解甚微。尽管我们有和平共处五项原则，但我们与第三世界音乐文化的交往却延袭着一种东西方不平等关系。这些反映到学校音乐课程设置（除个别院校之外）基本上无东方音乐课，对外交流、传播媒体中东方音乐处于边缘状态，主流是西方音乐。这些自然也出自于世界经济、科技、文化、教育发展的不平衡和不平等关系。甚至我们自觉或不自觉地采纳西方音乐价值观（先进/落后）时，忽视甚至歧视第三世界音乐文化价值，同时也歧视我们自己。因此，必须深刻反省和调整我们现行的音乐教育和文化策略。

2. 传统音乐文化的自暴自弃。文化大革命十年对自身音乐传统的摧残达到了极点。传统音乐被与封建主义划了等号，因此受到严厉地批判和否定。此外，音乐艺术也被与科学划了等号，由此界定到西方音乐表现体制是科学体制，而中国音乐表现体制是非科学或落后于西方的科学体制。在人文的历史和科学的或社会历

史之间是否也应划等号？照此，莎士比亚的文学著作就比古希腊荷马史诗先进，中国的唐诗宋词与现代诗相比就是一种落后？或许正是我们采用了西方直线进化的历史观，而否定了我们传统音乐的当代意义。我们现在有多少年轻人了解我们的传统音乐？或者挺直腰杆向世人说明中国传统音乐几千年对世界的贡献是什么？我们有了“新音乐”，但决不能忘了传统音乐。然而，传统音乐今天在民间和在学院教学中都处于一种萎缩状态，几十年来情况越来越不好（关于此问题的讨论详见《中国传统音乐教育学术座谈会纪要》，《中国音乐》1997 年，第 1 期）。作为中国文化和科技研究的著名学者李约瑟也曾告诫我们，说：“确实，中国自己的学者有时为了论证新生的中国所发生的深刻变化，往往贬低了自己过去的历史，过去强调了过去妇女备受压迫，地主贪残凶狠等等阴暗的方面，而低估了几千年来哲学和艺术方面的伟大成就。这种情况只能说是自暴自弃吧！事实上，世界上其他各国都需要满怀虚心地向中国学习，不但向现代的中国学习，也要向历史上的中国学习，因为从中国人的智慧和经验中，我们可以获得许多医治现代病症的良药，以及推进今后全人类哲学发展的必不可少的要素。”(14)

3. 实用主义理性的缺陷。回首 20 世纪中国音乐文化的发展历程，我们在专业音乐创作方面的新技法新理念等新因素，都是出于一种实用主义的目的而从西方引进的（主要是技法），而缺少对西方音乐文化背景及学术研究的深入了解，使得我们对这些“新面孔”音乐的批评往往表现出要么盲目吹捧，要么盲目否定的现象，根本原因在于我们对这些引入的音乐因素生存的文化语境（包括

哲学、美学、音乐学、社会学、文化学语义）了解甚少。长期以来，音乐理论为创作服务，以及为达到创作出世界第一流音乐，到国际上获奖，成为理论关注的焦点之一。这种实用主义的实践哲学与中国传统哲学思维“知行合一”的观念有关，其有着缺乏分析和理性建构的局限。我们只管用，而不分析它是什么，“外来的和尚会念经”，只要什么人从西方带回来点新鲜“玩艺”，都要热闹一阵子，然后将其冷冻。根本缺乏对西方当代音乐及学术整体的把握，反省当今国内音乐学科建设状态，对当代西方音乐学术著作的评价极其少见，更谈不上第三世界的音乐著作译介，对西方当代音乐学术批评也了解甚少，似乎这些都远不如表演和创作在国际上获奖重要。

4. 缺乏当代文化学术精神。可以说，这是殖民与后殖问题的根本死结之一。当代文化学术精神包括文化批判、国际交流、全球视野。20 世纪西方哲学由“语言学的转向”直至下半叶的文化批判(15)，如资本主义文化的批判(16)，经典人类学和机械科学观的批判(17)以及后现代与后殖民主义批判(18)，这些都反映了西方人对西方资本主义音乐文化和音乐学科理论基础的深刻反省，然而我们的音乐学科和音乐价值观念仍深受西方 19 世纪观念的影响。在国际音乐教育中，学者们已经在呼吁“共享世界音乐”，并倡导各种文化音乐价值平等，第三世界音乐文化应该站起来了。但我们似乎跪得太久，腿跪麻了。由于我们的麻木，因而不知道传统音乐为何物，不知道中国音乐学院是“中国音乐的学院”还是“中国的音乐学院”？(19)当国际音乐教育界已经认识到“不同文化音乐风格流派

多样化有着广泛美学体验的贡献和价值”之时[20]，我们却怀疑自己推行传统音乐文化是否是一种狭隘的民族主义？当国际音乐教育界认识到“正宗的文化个性及丰厚传统是全人类的宝贵遗产，而多元文化观念使要求保留文化纯洁性具有更敏感的意识”[21]之时，我们却害怕扣上保守、复古的帽子。文化判断是当代西方知识话语的重大改变，但我们一些人却坚持近现代由西方传入的音乐观及学术价值观。当代西方学界已经反省、清理了音乐学术观念的一些根本问题，而我们还在这些问题上纠缠不清，当代西方音乐学术观念已出现重大改变，而我们有些人还在忠实捍卫西方过时的音乐学术及价值观念，这是要命的“死结”，这些“死结”也是我们长期以来的思想封闭所致的。因此，要解开“死结”，我们只有加快音乐学术国际交流和加强全球观念。德国克莱南教授的一段话也给了我们一些告诫，他说：“令人惊骇不已的是，一位德国歌唱家（他目前正在日本举办音乐会）认为，亚洲文化只是一种异国情调的次要文化，他只认为欧洲音乐传统才具有真正的价值。他至今没有认识到，亚洲有其自己的道路，而这条道路不仅具有很高的价值，而且，对于人类的文化同一性而言，也具有很高的价值。我当然也清楚（只要我想起在中国看到的贝多芬画像边上的文字时），就是在中国，也有一些音乐家和知识分子，他们也为把欧洲文化置于其他文化之上而出力。我把此批判为欧洲中心论。今天的世界已经不再是那么简单。以我的看法，中国必须同时做两件事情：在最高水平上走自己的道路，同时与其他文化，尤其与欧洲音乐传统，进行建设性的对话。”（1996 年 1 月 10 日信件，金经言译）

四、音乐文化主体的理性建构

1. 处理好中外音乐关系，重塑主体性批评。在20世纪引入西方音乐体系（也包括音乐团体组织方式、价值体系、新闻评论等）之后，中国音乐价值评估便面临双重的责任。其一是对于自身音乐体系（表创、理论）的评价，即寻找传统音乐本体发展和繁衍内部的评价：在母语音乐领域内，最大限度地允许、尊从风格流派的多样性（主体的多元性）和价值规律。其二，注意外来音乐的价值体系和评价（包括“他性”“非我”的评价），这样可以避免文化封闭和因此而导致的民族理性思维的孤立，即保持主体评价参照系之外的参照系（东西方）的引入，对其作充分地原文化语境的理解和研究，并以积极的姿态与之实现对话，而不是对抗，更不是盲从。如对待“新潮”与“后新潮”音乐现象，应与之“他性”和非主体性进行对话。

2. 中国传统音乐的现代化或现代观的探求。传统与现代并非两个截然对立的概念。中国音乐的现代化并非是以牺牲和中断传统为代价的。离开中国传统谈现代化只能走向西方化，不学中文，只讲英文，不能说是中国人，学不好中文，能说好英文，并不能深入理解好中国传统文化。基督教文化、伊斯兰文化、儒家文化都面临着各自的现代化的问题。而当今中国传统音乐存在与发展面临的最大挑战之一是社会文化语境的改变，处于当代社会文化语境的人们究竟如何理解和接纳中国传统音乐至为重要。至少，我们应该把中国传统音乐所代表的语言学、音位学、记谱法等音响结构行为和文化价值核心投射到当今和未来国际性的思考层面上来，使

之具有现代性，打破以前处于话语垄断地位的认为只有西方音乐才具国际性和现代性的思想体系。现代性所代表的是一个具有辨证本质理性运动的现代化历程。现代性需要表现出“现代化根源”和“现代化批判”两个方向，即需要对中西、东西方传统音乐所具有的现代性进行探讨，也要对中国传统音乐及价值体系和西方工业文明音乐及价值体系作现代化的批判，进行扬弃并寻求新的生态文明音乐及文化价值观体系的参照系和发展方向。中国传统音乐走向现代化的根本途径在于对传统音乐进行现代意义上（包括当代文化人类学、心理学、语言学、哲学等视角）的解读和理论重建。这需要文化哲学精神的支持。哲学家成中英关于重建中国哲学和中国哲学的现代化的思考是有重要参考意义的。他说：“当我们说重建中国哲学需要适当现代人的生活要求及现代人的思考方式时，是指我们要把中国哲学包含的原理及本质加以义理的诠释及概念的批评，使中国哲学能在现代人的思想意识中清楚地呈现，同时也能在现代人的行为上发生实际的影响。”(22)“利用西方哲学以解析及了解中国哲学并不表示用西方哲学取代中国哲学，而是对中国哲学作本体的、知识的、语言的诠释，以达到中国哲学本体、观念、逻辑与知识结构、语言义理的澄清、彰显及创新。这个澄清、彰显及创新的过程，可名之为‘中国哲学的现代化’。”(23)

注释：

(1)徐贲著《走向后现代与后殖民》中国社科出版社，1996 年

(2)转引自陈晓明著《解构的踪迹：历史、话语与主体》中国社科出

版社，1994 年

(3)同(1)

(4)刘勇编译《音乐民族学和主位/客位问题》载《中国音乐》增刊，1995 年

(5)(6)(7)李约瑟著．劳陇译《四海之内》三联书店，1987 年

(8)(9)张广智，张广勇著《文化视野中的西方史学》浙江人民出版社，1990 年

(10)M. 韦伯讲："其他民族的音乐史觉或许要比我们更为敏锐，至少也不会比我们更弱。各种复调音乐在世界各地都一直存在；多种乐器的合奏与多声部的合唱在其他地方也都一直就有；我们所有的那些理性的音程，早就为人所知并且还被计算过；但是，理性和声的音乐（不管是多声部音乐还是和声），是以三个三度迭置的三和弦为基础的音程构成的……。"《新教伦理与资本主义精神》，三联书店 1987 年

(11)(12)(13)同(8)(9)

(14)同(5)(6)(7)

(15)文化批判如法兰克福学派，霍克海默和阿多诺的社会批判理论；马尔库塞的意识形态批判；弗洛姆对当代资本主义社会"特殊病症问题"的批判；哈贝马斯继续"传统批判理论"，对晚期资本主义的批判；海德格对现代技术的哲学思考等等。

(16) 参见贝尔著《资本主义文化矛盾》三联书店，1992 年

(17) 参见管建华编著《音乐人类学导引》载《中国音乐》增刊，1996 年

(18)同(1)

(19) 参见《中国音乐》1997 年 1 期第 1～5 页

(20)(21) 桂勤编译“国际及比较音乐教育研究”载《中国音乐》增刊,1995 年

(22)(23) 成中英著《中国哲学的现代化与世界化》台湾联经出版事业公司,1985 年版

(原文刊载于《中国音乐》1997 年 1 期)

音乐批评的阐释

最近,读了一篇关于音乐批评的论文,[1]文章指出:到目前为止,上海各音乐表演团体、研究机构、新闻媒体均无音乐评论的意识,有关部门及领导层也无音乐评论意识,这既不利于新时期的音乐发展,也不利于上海作为国际一流大都市的精神文明建设。

我以为该文提出的问题,基本上反映了中国音乐批评的普遍现状。

一、音乐批评存在的几个问题

首先,中国的音乐批评缺乏较独立的学术批评的根基。回顾历史,有悖于学术精神建立的不利因素有以下几点:一是简单套用

政治话语批评去主宰音乐批评的方向，以政治话语概念进行音乐批评。如左倾右倾、保守主义、资产阶级自由化、阶级斗争、封建主义、新旧文化等等。要么，泛泛地用“百花齐放，百家争鸣”的词语来掩饰音乐批评缺乏多维视角、多样化的现象。二是音乐审美批评标准的均同化、标准化、齐一化或单一化，如在音乐表演方面，民族器乐比赛显得风格单一，各地区器乐风格流派多样化标准荡然无存。民族声乐比赛也呈现出“千人一面、千人一嗓”的现象，中华各民族各地区的音乐特色难以凸现。而流行音乐的商业化包装及发行数量，专业音乐表演与创作的“国际性”获然或媒体新闻成为替代音乐批评的更为实利价值的证明。三是音乐批评主体的缺失（包括音乐学术主体与文化主体）。有一种“寄生式”的音乐评议现象，当作曲家写的作品演出之后，便给予“吹捧”或“解释”以致于有人认为搞音乐学的就是写“吹捧”文章的。应该说，音乐学不是音乐创作的“附庸”，音乐学是相对独立的，与人文科学、社会科学和自然科学紧密相关的学科。站在作曲家的角度对作品进行解释是可以采取的一种角度，但它不代表音乐学的主体。此外，在当今世界跨文化音乐运作中，文化的主体性批评也关系到音乐文化发展自主性的问题。四是音乐批评者的知识结构素养问题。“音乐批评”这一概念，有两种含义；其一指对音乐或作品的直接审美反应或陈述（话语）；其二指对此种反应或陈述（话语）作理论的阐述。审美反应是心灵深处各种情绪的投射；而理论的阐述则是一种批评的批评，要求有人文学科等方面的根基。目前，真正具有人文学科功底的音乐评论家还较少见。

其次，音乐批评的封闭性。其主要表现有两点：一是学科的封闭性，就音乐谈音乐，与艺术批评、文化批评完全相隔绝；二是缺乏国际性视野，缺乏跨文化的音乐比较批评，如流行音乐与专业音乐中，简单地把一切引进本土的东西都说成“创新”，而没有提出在哪方面是本土所创造的“新”。正如比利时著名史学家亨利·皮朗所揭露的：“沉湎于欣赏自己的民族，必然夸张其创造性……比较方法使历史以真正面目出现。原来被认为的高山，只不过是一丘陵，原来被引以为荣耀的民族天才创造的事件，不过是模仿精神的表现。”(2)

第三，音乐批评的二元对立思维框架。如将 20 世纪中国音乐文化发展的理论探讨简单归纳为“欧化道路说”与“传统发展说”，二者互为对抗。如“坚持我们的文化自性，就排斥了国外优秀文化”，简单的好/坏、祸/福（像中国儿童从小看电影一开始就要分清好人与坏人）。再如“西方音乐传入中国是好，是坏，是祸是福”等等。好像这些问题只有对错判断，黑白两色之分，而谁又不知世界音乐应是“赤橙黄绿青蓝紫”的色彩缤纷的图景呢”这实际上就是基于西方传统哲学思维框架的二元对立的认识论构成了 20 世纪中国音乐批评争鸣的某种张力场，也是音乐批评中政治批判或评价标准中所谓左倾、右倾的二元对立模式的体现。其结果必须导致“你死我活”，“打倒”、“摧毁”、“征服”，不给妥协、合作、对话留下空间，最后的结论必须是一元论的。20 世纪西方哲学出现的号称“哥白尼式革命”的人类认知范式的语言学转向，它启示我们应从“打倒”孔家店，“摧毁”旧文化，先进“征服”落后的观念转向阐释

（如哲学解释学），转向对话，转向多元互补、共建的音乐批评。那种往往把自己当作正确、“真理”一方的发言，简单地把对方当作谬误的批判已经过时，西方哲学解释学消解了二元对立的哲学观念，也为音乐批评提供了一种新的哲学基础。

二、音乐批评的解释学基础

我同意“音乐批评是三度音乐创作”的看法。尽管有人说：音乐是一种非言语的交流，音乐不表达具体概念，但人们对每种音乐的喜好都有在它自身文化语境下的一种语言表达及分类，而音乐的文化意义由此而生成。在此，我拟从解释学的角度来考虑“三度音乐创作”的概念，以此来深化音乐批评的人文科学方法。

解释学作为一种哲学，从古典解释学（即古希腊时代）到施莱尔马赫（1768～1834）的语话的解释和心理学的解释方面将古典解释学系统化，到狄尔泰（1833～1911）的方法论解释学、海德格尔（1889～1976）的本体论解释学、伽达默尔（1900～）的哲学解释学、哈贝马斯（1929～）批判解释学、利科尔（1913～）的现象学解释学等，它们力图打破西方两大哲学思潮（科学主义与人本主义）的僵持格局，通过语言问题，融合了不同派别的文化哲学内容。哲学解释学对理解问题的研究，对人类所有理解方式所共有的东西的本源性探究，阐明了人类与历史、世界、语言等关系的一种本质，并揭示了人类所有生存活动和文化活动的一种本质特征。无需赘言，解释学在当代西方文化中已产生了很大影响，它已经被广泛渗透、运用到各种学科之中，如文学、艺术、美学、历史、宗教、社会学、语

文学、心理学、教育学、人类学，乃至科学哲学等等领域。

我以为音乐批评借用解释学的理论和方法有3个可以发挥的方面：1、注重音乐理解的历史性；2、注重音乐理解的创造性；3、注重音乐解释的文化主体性和实践性。[3]

1、音乐理解的历史性。对音乐如果没有历史性（如各民族音乐的历史性）的理解和把握，理解其音乐在细节与本质上就会出现困难和偏差。客观性的解释（如施莱尔马赫与狄尔泰的方法论解释学）注重对历史现实本身的探讨，并与历史文化融为一体；主观性的解释（如海德格尔与伽达默尔的本体论解释学）讨论的“不是存在以怎样的方式才能被理解，而是理解是在什么方式下存在的。”将理解看成人的存在方式本身，理解不是去把握事实，而是去理解一种存在的潜在性和可能性，理解主体的显现，在于关注本体人的存在及理解活动的最基本模式，即批评主体的存在。在音乐批评中，客观性与主观性的历史解释都具有存在的意义。

2、音乐理解的创造性。本体论解释学强调理解要对传统持开放态度，对解释者存在的具体环境开放。理解是人自身存在的本体论结构，理解具有无数的可能性，也可以说，历史往往是各种理解“偏见”构成的历史。这种“偏见”主要是人无法根据某种特殊的客观立场，超越历史时空的现实境遇去对古代音乐或外国文化音乐加以“客观”地理解。我们往往喜欢用“盲人摸象”的成语来批评人们的“偏见”，但人们在生活中很难避开这种“偏见”。也许，正是所有盲人的“偏见”构成了“大象”的真实。或许说，历史是由各种“偏见”构成的历史，它反映了“我们对世界敞开的倾向性”（伽达默

尔语)。今天,我们如何理解世界上各种文化传统相互影响的音乐,理解各种文化相互认识的各种"偏见",也是开放性解释传统的理解过程。它是音乐批评创造性的一部分,它是一种真实世界解读的"镜象",它是呈现出赤橙黄绿青蓝紫等丰富色彩的缤纷图象。在此,我们不能以"对/错、黑/白"之类的简单的二元划分去对各种音乐批评做论断,如批评"新潮音乐"就是保守,就是否定"新音乐文化";相反,需要从批判解释学的角度,批判压制多元理解的社会传统,寻求音乐多种意义的生成。

3、音乐文化的主体性和实践性。解释学认为理解是人类活动的重要形式,我们可以通过不同文化的音乐理解世界,同时也是在认识自己。音乐理解在跨文化理解中是具有鲜明的主体性特征的。理解含有文化解释,解释具有意义,而意义与实践关系紧密相联。存在于多元文化中的主体性文化批评在当今全球文化中具有重要意义。以下将对这个问题作进一步阐释。

三、当代音乐批评多维视界的建构

音乐批评必须走向多维视界的建构,这样才能摆脱"一言堂"、"一元论"音乐批评的历史影响。在下面的论述中将把主体性批评、边缘批评、后殖民批评、人类学的文化批评等理论观念引入音乐批评,并略作阐释。

1、音乐的主体性批评。20世纪里西方音乐教育、音乐学科理论在中国的传播,促成了中国人音乐思维的一种开放性,作为"新的"音乐学科理论,其标准和解释模式,基本上是以西方音乐学科

为典范而发展起来的。而中国传统音乐在西方音乐学主体及音乐实践中处于学术的边缘,即在音乐标准、音乐认识论方面深受西方影响。这些问题也同样反应在中国文化的其他领域,如今天中国文学界对此的反省意识要比音乐界超前许多。关于中国文学批评的主体性问题,随便列举几篇文章的题目即可感觉到文学界对此问题反省的力度:如《主体缺席的概念晚餐——当代中国文学批评失态管窥》(4)、《传统的断裂与现实的困惑——从古文论的视角看20世纪中国文学理论》(5)、《当代中国文论的"文化失语症"——兼论文学批评的话语形态》(6)等等。作者们指出,我国当代文学评论的"失语"现象,已对进一步建设和发展文学批评事业构成了障碍。中国音乐批评也存在着主体性丧失的问题。笔者已在《中国音乐文化主体性危机的思考》(7)一文中有所涉及。

主体性批评的丧失也是第三世界国家文化发展方面存在的问题。哈佛大学的黑人教授亨利·盖茨鲜明地指出了这个问题:"我们作为批评家,是否能避免与'理论'的一种'模仿鸟'关系,一种注定是派生的,经常发展到拙劣模仿程度的关系。"(8)他还说:"一个文学的传统就像一个人,在很大程度上是由它的过去,它的被公认的传统所决定的。""为了彻底重新安排日常生活并使之人性化而支持对文学艺术的探索的那种文化观念和黑人的批评语言。我们必须鼓励我们的作家和批评家对风格与主题、内容与形式、结构与情调等问题进行最充分且最具有讽刺性的探索,这一切在我们最崇高的艺术形式中,在黑人的声乐和器乐中,对于我们都是十分熟悉而生动的,在这些艺术中思想和艺术融为一体,无论是在我们听

贝西·史密斯(歌唱家,有"布鲁斯女皇"之称)之时,还是在听后现代主义和后结构主义的约翰·科尔特兰(爵士乐萨克斯管演奏家与作曲家)之时,都是如此,然而,黑人的批评文本的思想状况怎么样呢?我们自己的批评话语的状况又是怎么样的呢?我们以谁的声音讲话?难道我们只是重新命名从白人那里接受过来的术语吗?正由于我们必须鼓励我们的作家去迎接这场挑战,作为批评家的我们也必须求助于我们自己思想和感情的特殊黑人结构以发展我们自己的批评语言。我们必须通过求助黑人土语——当没有白人在场时,我们相互间讲的语言——来做到这一点。我们的中心论点是:黑人用黑人土语使他们的艺术和生活理论化,除非我们求助于土语,以使我们的阅读理论和模式具有坚实的基础,否则我们将淹没在内拉·拉森的流沙中……。"(9) 盖茨提出的问题值得中国音乐批评界深刻反思。

我们也可以看到当今中国文学界关于主体文学理论话语失语症以及解决这一问题的部分思考:"所谓'失语症',并不是说我们的学者都不会讲汉语了,而是说我们失去了自己特有的思维和言说方式,失去了我们自己的基本理论范畴和基本运思方式,因而难以完成建构民族生存意义的文化任务。""既然失语症的实质是范畴、运思方式文化根基的失落,那么重建中国学术话语的工作也就要首先从发掘和整理中国传统话语入手,从现代的学术视点出发,通过中外文化的比较,对传统文化的重要概念和范畴进行清理,对传统文化的思维、言说方式进行重新审视,对其传统文论的范畴和言说方式的内在文化意蕴进行更深入的发掘。"(10) "然而长期以来,

我们却过分地看重了西方理论范畴的普适性，把某些文论概念当成了放之四海而皆准的东西，而对文化的差异性和任何一种理论范畴所具有的先天局限性重视不够。于是人们习惯于把某些外来的理论范畴作为普适性的标准框架，用它们来规范和解释中国艺术和中国文论范畴，把这种操作视为天经地义的事。甚至当我们一些人无法用西方文论概念解释中国概念时，仍然不去反思自己的操作本身的合理性，反而把这种困难作为中国文论概念'不科学'、'不适用'的例证。"[11]同样值得思考的是：今天，我们是否还在把西方音乐体系作为音乐创作、音乐表演、音乐教育批评普遍性的标准框架？

以上之所以反复地引用当今文学理论批评的反思，其重要意义在于，促使中国音乐主体性批评的思考与建立。

从文化上来看，西方音乐学及学术在全球范围的传播是强势文化的现象。对于中国音乐学界，不了解当今西方音乐学术状况，采取封闭、拒斥的态度是不可取的；然而，没有分析与自身的思考与选择也是不可取的。杜维明先生的观点对我们有参考价值。他认为，要改变依然属于强势的西方中心主义观点，关键在于东方——例如在中国从事学术研究的人——能不能以自己的本土经验对西方的普世化价值提出挑战和回应。他说，这需要两个条件：一是其本土的或"当地"的经验要有全球的视野，而不是一种与外界隔绝的本土经验；二是要对西方理论模式普世化的前提出挑战。长期以来，"西方的普世化"和"东方的特殊性"是中国人的一种认识定势，从"五四"时期起确立的任务，就是如何用西方的普世化把

东方的特殊性打破，使东方走向普遍化即现代化。甚至中国人在对马克思主义的研究问题上也不是一种平等对话，只是如何将普通真理运用到中国本土。这种倾向直到现在还是主流，很多已经普世化的价值确实都是西方的价值。[12]以上杜维明先生的看法也值得中国音乐界深思。

2. 边缘批评。“边缘”指文化的边缘，即处于主流或中心以外的文化各个部分。今天，我们从媒体中可以看到流行音乐、交响音乐在音乐生活中已构成“中心”或“主流”，而中国传统音乐或少数民族音乐相对处于“边缘”位置。这似乎也折射当今新马克思主义的“第一世界”与“第三世界”的文化位置，即“中心”与边缘文化理论(弗·杰姆逊)。站在“边缘”位置对当今主流音乐文化进行批评，实际上是加强音乐文化对话意识的一种方式。

3. 后殖民批评。后殖民主义理论是一种文化政治理论和批评的话语，其方法多样，如采用解构主义、女权主义、后现代主义等思想方法。当今，不少第三世界的文化学家、文学理论家以一种深厚的民族精神和全球文化发展的思考，介入这场国际性讨论，揭露帝国主义对第三世界文化霸权的实质(如跨国音乐业)，探讨后殖民时期东西之间由对抗到对话的新型关系。当今中国音乐界有必要考虑后殖民批评。借此，一方面扩展音乐批评的视野，另一方面，从中西音乐理论探讨的对抗转向对话，并寻找中国音乐的文化定位以及在世界多元音乐文化中的位置。

4. 人类学的文化批评。在西方，文化批评已广泛地被社会科学家以及知识分子所接受，并成为学术研究的基本理念。西方当

代文化批评最为重要的推动者是法兰克福学派，这一学派人物包括 M. 霍克海默，T. 阿多诺，H. 马尔库赛，W. 本雅明等。他们使人们认识到文化批评作为社会理论的功能所显示的重要性。[13]

在当今，进化论的衣钵依然根植在某些现代流行思潮中，现代化或发展的连续论，传统/现代，无文字/有文字，农业/工业等二元对立模式，以维多利亚时代的"进步"教务为依据，强化着欧美的自鸣得意式的文明观。人类学家博厄斯是那些具有巨大的社会影响的知识教务提出挑战的批评家。他运用民族志的方法，努力消除古典进化论的谬误，而他的学生：米德、萨丕尔、帕森斯、本尼迪克特等则是在文化相对主义的旗帜下，成为对社会文化批评为主的学者。

近年来，反思人类学(reflexive anthropology)的出现，继续了人类学的文化批评[14]。首先，它对人类学与殖民主义的关系、"异文化"研究和人类学解释性的重新思考，引发了 80 年代以来对民族志的文本加以分析、解剖和批评的潮流。也有人主张创造一种后现代人类学或后结构人类学，对现实主义的民族志作出重新思考，并提出了"实验民族志"，其特点有三：

1. 把人类学者和他们的田野作业的经历当作民族志实验的焦点和阐述的中心；2. 对文本组织的有意识的组织和艺术性的讲究；3. 把研究者当成文化的"翻译者"，对文化事象进行阐释。为了揭开民族志的"客观科学"的面具，"实验民族志"主张人类学者应主动把自己当成"意义的创造者"，利用人类学知识，展开对权力和霸权的批评。它的社会哲学来源主要有 3 种：马克思主义对人类学

与殖民主义关系的分析、知识社会学派与文本学派的理论、福柯对话语(discourse)的洞见。实验民族志提出了田野工作的认识论问题，它不仅是关心人类学者的“自由”，而且更重要的是有意识地对自身所处的文化场合与文化碰撞进行阐述。这种有意识的文化反映，以吉尔茨的解释人类学为先导，采用3种方式：1. 对异文化经验的表述；2. 对人类学者所处的世界政治经济过程的反映；3. 反思人类学作为文化批评的艺术。

解释人类学的文化批评之所以独特，是因为它不仅能从异文化研究中提炼出具有思想的个案，而且能赋予本文化以充满民族志意义的理解。其方法以认识论批判(episte-mological critique)与跨文化并置(cross cul-tural juxtaposition)[15]。这两种方法均以“变熟为生”(defamiliarxation)为基本批评策略的变并形式，是一种“陌生化”的方法。音乐人类学家内特尔的《莫扎特以及对西方文化的民族音乐学研究》[16]即采用了这种“陌生化”的方法。其中以“火星人”的角度，置熟悉的西方音乐文化为陌生的事物，火星人也通过“田野工作”以民族志的形式客观地记叙了西方人的音乐生活，促使读者获得文化差异的意识。它不仅具有超现实主义批评的意义，而且也是一种艺术表达的策略，整个写作产生了一种新文本的话语的形式。这种严肃的文化批评，把从边缘地区获得的见识带回中心世界(西方工业音乐文明)，打破西方人一成不变的思维和概念化方式，并从根本上改变西方人原有的音乐文化认知的基础。

跨文化并置的陌生化的批评是更为经验、更为生动、直率的文

化批判。所谓并置，是以国外民族志与国内民族志加以比较，以有关他国文化的大量事实去探索国内批评对象的具体事实。文化人类学家玛丽特·米德的著作《萨摩亚人的成年》(1928)采用了并置批评法，是对萨摩亚儿童养育文化的叙述，而这种叙述是作为一种教训被提出来与美国儿童教育实践相并置的。以下是一音乐跨文化并置批评法的例子。

当今音乐人类学对西方音乐教育已产生了很大影响，其中多元文化音乐教育即出于此。施瓦德隆在他的《音乐教育与非西方传统》一文中，对音乐教育中引进非西方传统音乐，并将非西方音乐教育与本身传统音乐教育在目的、方法、手段、理解、音响、记谱、教学等方面作了并置式的提问与评论。该文最后说："上述这种思考是相互关联的，它们还没有穷尽所有的问题，对音乐教学过程还需要做进一步的理解。虽然，批判哲学使这种探索更加复杂化，但它毕竟有助于跳出西方价值的圈子，弄清在拯救包括音乐在内的当今教育中的各种出发点。明言之，这里提出的音乐教育中的有关非西方音乐的各种问题和观点，是与盛行于西方的固定价值、外显行为学说和实主主义态度相悖的。当人们深思音乐艺术的本质以及日增的全球交流趋势时就会看到，西方世俗文明对言语一认知的理性依恋是怎样的一种悲剧。"(17)

四、音乐批评阐释的文化意义

音乐批评的阐释是培养文化中的各种对话与协调，它是促成音乐文化机体正常代谢的"维生素"，具有打通古今中西南北关系

的各种隔膜，促成各种音乐视界的融合，形成在全球思维框架下各种文化批评及观念影响的相互作用，显示“君子和而不同”原则的和谐发展的音乐文化状态，也打破目前“西方化模式”与“多元文化”之间矛盾的日益紧张的关系。

今天，我们看到，中国部分本土音乐学者与本土艺术家在工业化、后工业化（文化工业、信息社会）的浪潮中，为保存和重释中国传统音乐，建立以中华文化为母语的音乐教育体系，以及在后殖民文化语境中（即音乐的落后/先进、传统/现代、错/对、高/低的二分法中）为伸张中国传统音乐价值及历史存在的合法性而孜孜不倦地努力。这种努力是各种文化的音乐中“互为主观”（哈贝马斯语）、交流、对话的基础，是中国音乐在全球多元文化中建立自己主体性批评的开始。走出这一步，中国人会去思考中国对未来世界音乐文化发展的看法以及个性和可能做出的贡献。

注释：

(1)傅建生. 上海，一定重视音乐批评，上海艺术家，1998(3)。

(2)[美]斯塔夫里阿诺斯. 全球通史. 吴象婴、梁赤民译，上海社会科学出版社，1995。

(3)王岳川. 文化话语与意义踪迹. “现代解释学之维”. 四川人民出版社，1997。

(4)王列生. 主体缺席的概念晚餐——当代中国文学批评失态管窥. 思想. 暨南大学出版社，1995。

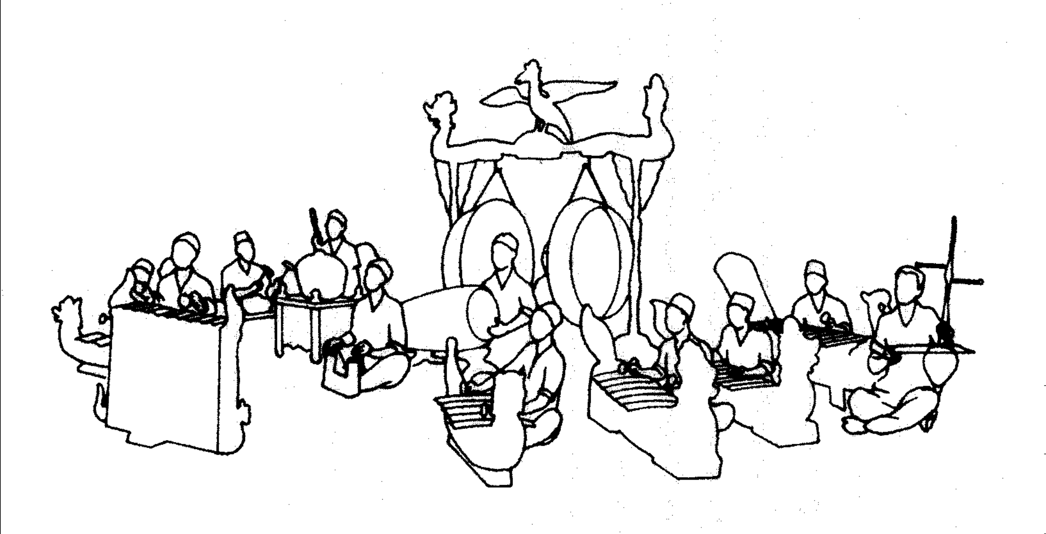
(5)张瑞德. 传统的断裂与现实的困惑——从古文论一视角看20

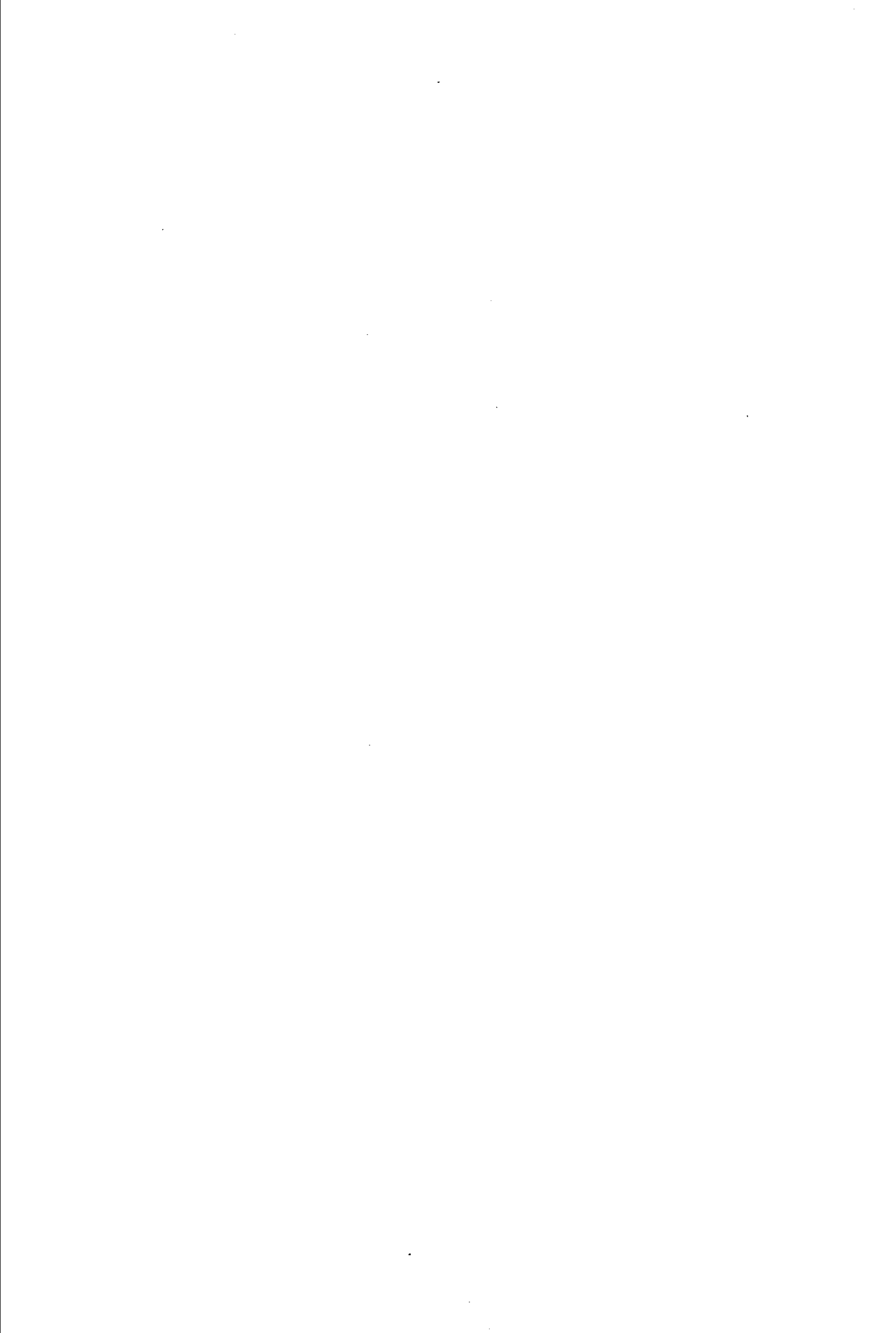
世纪中国文学理论.思想/暨南大学出版社,1997。
(6)徐岱.当代中国文论的“文化失语症”——兼论文学批评的话语形态.四川人民出版,1997。
(7)管建华.中国音乐文化主体性危机的思考.北市国乐.1996(2～3)。
(8)(9)[美]科恩主编.文学理论的未来.“权威(白人)权利与(黑人)批评家;或者,我完全不懂”.中国社会科学出版社,1993。
(10)(11)曹顺庆.中外比较文论史.“文论失范与文论失语”.山东教育出版社,1998。
(12)盛宁.“文化熔炉”、“文化战”、“多元文化”——美国文化转型格局面面观.世界文学.1998(6)。
(13)马尔库塞、赞彻尔.作为文化批评的人类学.王铭铭、蓝达居译.三联书店,199 年版。
(14)王铭铭.文化格局与人的表述;当代西方人类思潮评价.天津人民出版社,1997。
(15)国外文化人类学新论——碰撞与交融.社会科学文献出版社,1996。
(16)汤亚丁.《莫扎特以及对西方文化的民族音乐学研究》评价.中央音乐学院学报.1991(4)。
(17)[美]施瓦德隆.音乐教育与非西文传统.刘沛译.中国音乐,1995(4)。

(原文刊载于《黄钟》1999 年 3 期)

第七章

寻求更开阔的音乐文化和学科视野





第七章　寻求更开阔的音乐文化和学科视野

《全球视野的音乐文化研究》编序

随着中国的改革开放，我们放眼世界，放眼未来，研究音乐的世界也开始进入一个全球文化的视野。《中国音乐》增刊《全球视野的音乐文化研究》收入篇幅大小不一的编译文二十三篇，可略分八个部分。

第一部分（全球的音乐问题），《全球音乐的超文文化和亚文化问题》一文（作者系美国音乐民族学学会主席），选自作者《西方各微型音乐：一个比较学的方法》（1992 年），该文内容曾引起美国音乐民族学界的极大反响，并导致了 1993 年秋季美国音乐民族学年会关于"音乐全球化与本土化"题目的讨论。《通过'世界音乐'重新确立'本土性'》（1993 年）一文也涉及了音乐全球化与本土化的问题，这些问题与一个国家的音乐文化策略、文化操作、民族意识以及市场经济等等有紧密联系。《音乐、大众兴趣以及音乐民族学

的实践》(1992 年)一文,涉及了关于音乐民族学学科音乐文化发展参与重要性的阐述,如:“发展新的表演体系;将音乐模式反馈给创造它们的民间:使民众有资格成为音乐活动的积极分子;发展广阔地对各种音乐结构的解释”,等等。

第二部分(音乐共性的问题)共五篇文章,对人类不同文化、不同时代音乐的共性作了探讨。音乐是由文化界定的,离开文化便不能分析音乐,各种音乐都存在于一定的文化语境(也包括两方的噪音音乐、具体音乐、无声音乐的概念)中。音乐共性包含普遍性与特殊性,音乐没有绝对的共性。

第三部分(音乐与语言),《音乐民族学和 emic/etic(主位/客位或位的/非位的)问题》详尽介绍了语言学的方法进入文化人类学和音乐民族学研究的过程。《音乐与语言的起源》中,作者提出的证据是为了支持一种假说:语言与音乐是人类一种共同的“原始能力”,并由其自然的音乐性发展而成。此外,该文所涉及动物群组发声的生物学基础,也是鲜为人知的。

第四部分(比较音乐研究),《比较音乐的成果与任务》(1975 年)一文,追溯了比较音乐学的学科成果,详尽提出了比较音乐研究的文化视角、方法与任务,并涉及了“工业文化中的比较当代史”。该文作者 W. 维奥拉曾提出过“音乐的四个时代”(第一个时代,世界同质论,各地音乐或多或少以相同的方式起源;第二、三个时代,世界文化各自形成了一种与自己价值观、社会结构、审美标准和技术相适应的音乐;第四个时代,通过欧洲社会和政治结构多种因素的广泛传播而再次聚合起来。)

第五部分(音乐教育)共六篇文章,前三篇为当今国际音乐教育的热门话题,涉及跨文化、多文化音乐教育问题(前两篇写于1992年,后一篇写于1987年)。后三篇涉及社会学与音乐教育、跨文化的音乐民族学研究和音乐教育等问题。

第六部分(音乐美学)中两篇文章(写于1983年)均对西方传统美学的有限性结构进行了解构,从现代艺术概念、跨文化、多文化、解释学、现象学、接受理论等方面指出西方传统美学研究的局限性。为了获得广泛的多元音乐文化的审美体验和价值意义,"必须同由原先的教育灌输的偏见和已有著作的偏见进行较量"。

第七部分(音乐变迁研究)。文化变迁是当代文化人类学研究的重点问题,现也逐渐成为音乐民族学研究的重要领域,它们都从不同角度探研了人类的文化适应性问题。《黑足印第安音乐文化和思想的历史与变迁》(1987),试图说明,人类各音乐文化历史都出现过变迁的历史,人类各音乐文化在适应性或选择方面,也部分取决于各文化对"变迁"认识的理性架构。《亚洲音乐文化变迁的音乐民族学讨论》(1975),简述了这次会议的议题与内容。

第八部分(音乐民族学),《采访著名音乐民族学家J.布莱金》(1991),《音乐民族学简介》(1986),两篇文章均从八十年代的学术背景,对该学科作了新的阐释与说明。

增刊《全球视野的音乐文化研究》共计25万字。在此,感谢各位同仁对《中国音乐》的大力支持。

《全球文化视野的音乐教育》编序

音乐教育是音乐文化发展的基础。21世纪中国音乐教育将在一个开放性的全球文化环境中认识世界以及重构自身。如何寻找中国音乐未来在世界中发展的基点或坐标？由此可见获取广泛的交流以及对全球音乐文化状况的了解和分析，对中国音乐文化未来的选择显得尤为迫切和重要。

《中国音乐》增刊续集《全球文化视野的音乐教育》主要收入了部分选自国际音乐教育学会第20届(1992)和21届(1994两次)世界大会会议论文的编译文。这两次会议的主题"共享世界音乐"和"音乐联系的方方面面：传统与变迁"实际上已触及到下个世纪国际音乐教育交流和发展的方向，并将可能极大地影响到人类音乐文化的发展。会议上东西方教育工作者和学者们共聚一堂，寻求相互了解、相互学习、平等对话以及和平发展，这在全球音乐教育和音乐文化交流中，是一个历史性的新起点。在增刊续集中共收入篇幅大小不一的编译文50篇，可略作10个部分。

第一部分(世界音乐的教育)，跨文化的音乐和音乐教育研究已成为90年代国际性关注的焦点。音乐人类学(音乐民族学)与国际音乐教育研究出现了相互联合，如共同面对音乐变迁的问题、

世界音乐教学的问题、传统的保存传递、传统价值的认识与再发现、本土与外来、“听觉(或声学)生态学”的问题、平等音乐价值观,等等。在此7篇文章中均涉及这类问题。

第二部分(美国音乐教育新动向),1993年美国政府宣布了《2000年目标:美国教育法》,这项法令已于1994年3月完成立法程序,其内容中首次将艺术(音乐、视觉艺术、戏剧和舞蹈)增列为美国基础教育的核心学科。美国教育部长赖利在采访过数百个社区和学校之后讲到:“凡是把艺术作为学校教育的基本组成部分的学校,都比一般学校精神面貌更加振奋,参与意识更强。在我看来艺术教育对学校环境的积极影响是明确肯定的。”(1993)

第三部分(东方音乐的教育),共11篇,内容包括日本、韩国、印度、南非、纳米比亚的音乐教育状况和学术研究,也包括在西方音乐教育中引入非西方音乐和音乐民族学的研究态度和成果。

第四部分(多元文化的音乐教育),共7篇。当今多元文化主义(Multicuturalism)在许多国家音乐教育的研讨中已成为热点被反映出来。多元文化主义的使用有三种含义:(1)指不同文化和不同民族的社会;(2)指多元文化社会里不同文化的互相尊重;(3)指政府对多元文化社会的政策。美国、加拿大、澳大利亚、南非等已明确实行这种理论和政策,并在音乐教育中进行探讨与实施。这7篇文章均发表于1992年。

第五部分(音乐教学的理论与实践),《音乐教育与自然的学习模式》(1992)应用语言习得的研究成果来创造新的自然的音乐学习模式;《音乐教育中基础研究的实践》(1992)对音乐声符的视听

转换和先锋派音乐记谱法声符进行了大量的研究，并用于创造性的音乐教学。

第六部分（初期的音乐教育），共3篇。人类与生俱来就能感受音乐，而且能对周围环境的音乐进行反应。这几篇文章对人的初期音乐教育与环境的相互关系作了研究和解释。

第七部分（音乐艺术与教育问题）《艺术家还是教师》(1995)对艺术家和教师的共同基础和不同能力特点以及相互补充的可能做了阐释。《西方艺术音乐是最高级的吗》(1986)一文对音乐的"自然性、复杂性、意义性"三个方面进行剖析从而认为它们在许多文化音乐中都具备，并非西方艺术音乐独有，因此，"西方艺术音乐既不比其他音乐传统好，也不比它们差，音乐系统是不能简单地用同一标准来衡量的。"

第八部分（音乐美学），近年来，音乐人类学（或音乐民族学）对以欧洲文明音乐体系为基础的美学概念的普遍适用性提出了很多质疑，"限于欧洲的视角可能错误地使我们放弃对音乐普遍性意义的探索，而在各种音乐文化中某些价值还没有被明确地认识到"，由此，"在音乐领域，唯有持久的和辛勤的研究不同音乐文化及其历史时期才能获得更具普遍性的美学。"（[南]苏比契奇，1984）《阿拉伯音乐美学与即兴演奏之关系》和《美学和印度音乐》两篇介绍了不同于西方音乐体系的东方音乐美学特色。

第九部分（音乐心理学），共3篇。《心理学与世界音乐》(1979)一文指出："当音乐心理学不仅要以对西方艺术音乐的反应、刺激和行为作为研究对象，还要寻求面向组成整个音乐世界的

多种音乐传统的研究根基，以及对现今西方音乐概念和西方音乐心理研究之间的关系的再认识，就显得十分关键。”而当前所拥有的心理学方法论和西方音调材料是不能作为考察所有音乐传统各种心理现象的出发点的。因此，音乐心理研究将出现三个转向：(1)心理学应对各异的音乐传统的独特性理解有所贡献；(2)扩大我们以往对音乐的界限（西方概念）的认识；(3)从世界范围内音乐的研究中积聚足够的资料，其中包括文化因素确立并界定着的音乐反应的性质。另外，世界音乐心理学的前途将有赖于两个关键因素：一是增强音乐心理学与现代音乐人本主义成分的交融；二是期望交叉学科的教育与研究有所发展。后两篇文章对以上问题作了一些相关的阐释和思考。

第十部分（音乐学），音乐学是产生自西方音乐学术领域的学科，它主要是建立在西方音乐文化体系上的，因此，它与音乐人类学（音乐民族学）有着不同的研究对象和价值体系，而当今音乐学与音乐人类学开始出现沟通与相互影响，所以，今天深入了解西方音乐学对我们建立中国的音乐学科体系仍有重要参照意义。

增刊续集《全球文化视野的音乐教育》共计 20 万字。最后感谢各位同仁以及对此期刊出版给予大力支持的中国音协和普惠技术服务公司表示衷心的谢意！

《国际音乐教育与音乐人类学》编序

中国的学校音乐教育(公共与专业)是在20世纪初随着西方音乐的传入,在"五四"新文化思潮的影响下和留学日、欧、美归来的音乐家们的积极倡导和开拓下逐步发展和建立的。时至今日,全球文化格局与"五四"时期已有很大不同,世界政治、经济、文化、科技、教育都进入了一个新的时代。因此,中国的音乐教育工作者(公共与专业)有必要了解当今国际音乐教育正在发生的历史性变化,以寻找新的起点,才能面对21世纪与未来。为此,《中国音乐》编辑部推出了这本《国际音乐教育与音乐人类学》增刊。

本增刊共分六个部分(见目录)。音乐教育的论文主要编译自90年代国际音乐教育学会第19、20、21届世界大会的会议文选。另外,当今国际音乐教育的发展与当代音乐人类学学科有着越来越密切的关系。鉴于此,本期增刊也有意向所有音乐教育工作者推出"音乐人类学"这门很有应用前景的学科。

在当今国际音乐教育发展处于历史性的变化时所有的音乐教师都面临挑战,正如奥地利的斯佐兹在第19届国际音乐教育学会"音乐教育面向未来"(1990)大会的主题发言中所指出:"作为当今的教师,他们也是学生。……终生音乐教育已成为国际音教会的

原则之一"(参见《音乐教育面向未来》,载《中国音乐》1996 年 2 期 61 页)。"终生教育"、"继续教育"概念的涵义也可用中国一句古话"活到老学到老"来诠释。因此,对于当今每一位教师、教授、学生以及参加工作的同道们,只有不断学习,才能面对当今全球文化发展及变迁的各种挑战。音乐人类学家恩克蒂亚教授的一句话可作为促进我们工作的学训,即:"人可以从无知到有知,但却不能避免从知到无知"。

本期增刊《国际音乐教育与音乐人类学》共计 40 余万字。最后,感谢各位同仁对《中国音乐》的大力支持。

《音乐教育学理论专辑》编序

20 世纪是中国向西方音乐教育学习的世纪,这种学习多数集中在"工艺论"层面,如作曲技法、演奏(如钢琴、小提琴)、演唱(如美声唱法、合唱)、教学法,获得了较大成果。但相对来说,却较少关注对西方教育理论的学习与总体把握。本刊也正是想为此做点工作,本期《中国音乐》增刊主要收集了美国音乐教育理论研究的译文。

音乐教育理论研究依存于教育理论研究的大背景中。现代西方教育问题研究主要有两大途径:一是以人文学科研究为典范,较

多运用诠释的方法，较盛行于德国和法国，可称之为欧陆派。二是以自然科学的研究为典范，强调观察与实验，运用教学工具，分析统计所得数据，推究因果关系，以功利主义为主旨，主要运用实证主义的方法，一般称之为英美派。这些也与欧陆哲学与英美哲学相关联。美国音乐教育理论研究可以说与美国教育基本理论主流的实证主义紧密相关，本期增刊译文的内容可以明显表现出这种特点。本期刊共收入四十一篇译文，可略作六个部分。第一部分，概念与框架；第二部分，研究模式与方法；第三部分，感知与认知；第四部分，教学策略；第五部分，音乐技巧与知识的教学；第六部分，国际音乐教育与音乐人类学。

对于国际音乐教育中"国际"一词的理解需要说明。它并非等同于那些在西方"国际"获奖的"国际"概念。这里所说的"国际"是以世界多元文化为基础构成的国际音乐教育，它代表了 21 世纪人类社会全球文明时代来临的新的音乐教育起点，当然不同于 20 世纪初中国音乐教育的起点，它更应该受到当今中国音乐教育工作们的关注。

今天，我们想对国外音乐教育理论进行介绍、学习、深入了解与总体把握，是为了更好地促进中国音乐教育理论学科的建设。正如中国语言学家吕叔湘所说："介绍的目的是借鉴，是促进我们的研究，我们不能老谈隔壁人家的事情，而不联系自己家里的事情。"王宗炎先生说："中国的学者不研究中国问题、汉语问题，拿不出本土的材料来，很难说完成了自己的任务。"许国璋先生说："我们欢迎引进，但不欢迎照搬；欢迎借鉴外国资料，更欢迎开发本国

资源。”语言学家们的这些金玉良言，正代表了中国音乐学院音教系与《中国音乐》编辑部编辑这本增刊的良苦用心。

谨此为序。

《多元文化音乐教育与音乐人类学》编序

多元文化音乐教育是21世纪全球音乐教育面对的问题，也是新千年人类音乐教育的新起点。本期译文的内容均涉及音乐教育前沿性的理论问题。

第1篇译自《音乐、教育和多元文化主义》(1998)，《多元文化音乐教育及其概念》对当今世界音乐教育和教育多元文化主义基本概念和理论作出了介绍，David总结出的六种多元文化教育模式比较明确并值得注意，它们是：同化，融合，开放社会，偏狭的多元文化主主义，修改的多元文化主义和动态的多元文化主义(见文章最后的图式)。另外，“教育不能简单地被视为一个传递传统的代理处，它必须通过批判性思考来挑战和阐明文化价值，获得自我实现”，这一观念对中国学校传统音乐教学意义的认识很有参考价值。

第2、3篇译自《多元文化课程》(2000)，《对21世纪多元文化与课程知识的再思考》提出了后多元文化世界面临的三种挑战：欧洲

中心主义的霸权；文化的基本教育理论；全球化。《多元文化主义批判哲学的社会认识论》对超文化主义、普遍主义和相对主义，后殖民主义以及作者提出的定位相对主义作了历史的和理论的解释。

第4、5篇译自《国际视野的音乐教育：音乐教育的国家体系》(1995)。介绍了纳米比亚和阿根廷的音乐教育体制和形成的历史。第6篇译自《学校音乐教育和师范教育：一种全球的视野》(1997)“巴布亚新几内亚的音乐教育”。第7、8篇译自《国际音乐教育杂志》(1999年3期)，《源于非洲：人类音乐能力的进化》，《关于非洲音乐教育的策略》。其中也反映了1998年第23届国际音乐教育学会讨论的内容。如Ubuntu一词就是第23届国际音教会会议的主题，Ubuntu指远古非洲社区的观念，它的大致意思是“人道”(humaneness)，指互相关心、共享，在万物和谐中生存。Ubuntu观念与中国文化中的“仁义”、“和谐”观念有相通之处，也与当今国际社会提倡生态、文化的和谐相关。中国传统音乐文化需要和当代学术思想寻找接触点，形成新的理解和观念的创造性转化。

第9篇译自《音乐人类学导论》(1992)“音乐创造的生物学”，作者、音乐人类学家、钢琴家布莱金曾从《语言的生物学基础》得到启迪，写过《音乐的生物学基础》一书。他曾经说过：如果我对音乐的生物学和社会起源的推测是正确的，或部分正确的，它将影响音乐才能和音乐教育模式的评估。

第10～17篇内容均是1987年在美国丹佛·克罗拉多大学举办的“音乐创造的生物学：音乐与儿童发展”讨论会提交的论文。

第 18～22 篇内容均是 1984 年在美国威斯廉大学由全美音教会与音乐人类学家首次共同举办的专题讨论会论文，议题为“通过音乐成为人：音乐教与学的社会人类学透视”。

《21 世纪音乐教育学科研究展望》引言

毫无疑问，21 世纪人类社会将更加趋于全球一体化和文化多元化。全球一体化是人类科技、交通、信息网络及经济发展的必然，文化多元化则出自人类在不同生存空间聚合方式适应性的进一步扩展。[1] 因此，当今任何学科的发展，如果放弃全球观察的视野、孤立地谈自己的发展，或脱离自身文化传统都是难以面向未来的。据此，我们需要基于一种全球音乐文化发展的思维框架，来考虑音乐教育学科研究的发展。这一思维框架可以从三个重要方面来涉及：新的音乐教育哲学观念；东西方音乐教育的互动与互补；多元文化音乐教育。

1. *新的音乐教育哲学观念*

音乐教育哲学是指导音乐教育决策和行动目标的基础，新世纪的音乐教育则需要新的音乐教育哲学观念来指引。这种新的音乐教育哲学观念主要有三个导向：文化价值；文化生态；文化创造。

文化价值 文化是由价值引导的体系，描述这一特征的学科理

论基础是当代文化人类学。由于学科交叉或科际整合(Interdisciplinary)又产生了音乐人类学和教育人类学。“音乐”或“教育”都可作为人类文化的一部分或现象,它们既相互独立又与文化相整合。美国音乐人类学家公认“音乐作为文化来传授”的观念;[2] 70年代德国音乐教育对重新由“音乐艺术作品”转向“文化中的音乐”的理解,均出自于音乐人类学维度的表达。[3] 在美国音乐教育向来重视的音乐教育赖以存在和发展的基本思想的制定和表述的探讨中,《为音乐教育确立更强有力的基本思想》一文(美国《音乐教育者杂志》1993年9月)所提出的六个方面更明确包含着音乐人类学的基本思想,简摘各项如下:

(1)学习音乐是学习人类交流的一种基本形式。

(2)学习音乐是理解世界上各民族的一个途径。

(3)学习音乐是学会学习的过程。

(4)学习音乐是学习想象力和自我表现力。

(5)学习音乐是学习的基础。

(6)学习音乐是学习艺术。[4]

以上六个方面将音乐作为文化来认识,对于音乐教育是一种较为全面的定位和认知。

文化生态 当今人类社会的工业文明将由生态文明所取代,提倡生态文明也是国际社会提出的“可持续发展”的重要基础,地球是一个以“生物圈”方式存在的整体,它的有机性、多样性和相互性的保护,是抵制工业化负面所产生的生物单一性和文化单一性倾向,以及大众文化和国民教育方式的单一化标准倾向,因此,新的

音乐教育体系应建立在音乐文化生态的保护和新的音乐文明思维框架上。

文化创造 音乐教育研究的定性可能包括科学认识的性质、方式。本文传统科学理性的确定性真理在当今受到质疑，科学发展的不确定性和不可预测性也从哲学层面打破了教育对象的确定性，而教育对象的不确定性的结果将是随机、多样、创造性。这一观念不仅对音乐教育者、音乐教育对象以及音乐教育目标、教学方法、教育评估产生很大影响，而且，对不同民族文化音乐的教育及传承的历史，以及在未来音乐教育中的价值给予了发展的空间。人们必须尊重不同民族音乐文化的创造性和“成就模式”。中国传统音乐文化教育哲学价值的当代文化意义，也将被人们所认识。正如科学家普利高津在《确定性的终结——时间、混沌与新自然法则》一书中对中西哲学具有不同现代意义的判断：“西方科学和西方哲学一贯强调主体与客体之间的二元性，这与注重天人合一的中国哲学相悖。本书所阐述的结果把现代科学拉近中国哲学自组织的宇宙也是‘自发’的世界，这表达一种与西方科学的经典还原论不同的整体自然观。我们愈益接近两种文化传统的交汇点，我们必须保留已证明相当成功的西方科学的分析观点，同时必须重新表述把自然的自发性和创造性囊括在内的自然法则。”[5]

文化的创造性包含着不同个体、群体及民族独立的个性及其相互性。

2. 东西方音乐教育的互动与互补

把东西方文化进行野蛮/文明，低级/高级，落后/先进的划分，

这不是西方学术界独立思考的产物，而是与殖民主义与帝国主义的政治实践有密切关系。赛义德的《东方学》(1978)一书深刻地揭示了西方与东方的不平等关系，也形成了西方对东方研究学术转型的新的路标。

当今时代，我们审视东西方音乐关系及文化价值体系有一个极其重要的立足点：东西方音乐体系及文化价值平等，这意味着我们将对东西方音乐文化教育的互补作出承诺。对于西方工业文明体制的音乐教育的课程，我们也只能看作是人类文明的一种模式和一个阶段，它既不代表多元文化的音乐课程模式，也不是人类文化发展的顶点。如果失去这样一个立足点或前提，我们仍然会按照殖民主义的逻辑，将东西方音乐文化以古/今、先进/落后、科学/非科学这种关系来理解，因此而放弃东方音乐文化在音乐教育中当代意义的思考。

从总的文化体系来看，西方音乐课程主流是以基督教音乐文化传统为基础的。基督教从中世纪起在西方延续了十几个世纪，它是西方文化的重要源流和组成部分，对西方音乐课程的发展具有不可忽视的影响。基督教音乐中统一的记谱法、严格的书写、理性的传承，建立在定量记谱法上的对位、和声的美感运思方式，完美地体现在基督教音乐文化模式中。

作为东方国家的阿拉伯、印度、中国都有其与基督教文化相应的宗教文化精神与音乐课程。尽管印度、阿拉伯、中国音乐也各不相同，但与西方相比则有其东方内在的相似性，并对音乐课程有重要影响。这种相似性可简单归纳出以下三点：①音乐主体与西方

不同，东方的音乐风格与语言、诗（文学）、舞蹈没有完全分离；②记谱法在东方从来没有像西方那样统一过，也没有形成抽象数理符号形式音符概念和几何坐标的五线谱理性书写或客体逻辑分析的作曲家的“作品”形式；③东方直觉整体把握与西方理性分析的音乐认知和审美体验模式不相同，因此音乐“成就模式”也不相同。这些都是建立在其音乐传承与创作模式基础上的，并归属于东方哲学思维模式的有机性。

在西方音乐中，作曲家作品书写的建构，其根本是数理逻辑分析的方法建构，并影响到教学认知与审美体验模式。而东方音乐是无法通过“作品”来分析音乐的，其演创也没有像西方那样主客体相分，而是主客体合一（即直觉整体把握）。东方音乐风格的认知与审美体验模式是一种“品味”模式。中国音乐各流派风格注重韵味，常言道：唱得有味，奏得有味。这与中国绘画书法“气韵生动”等艺术审美体验模式相同。印度音乐美的定义“拉斯”（rasa）也非古希腊那种数的和谐，拉斯的梵语原意即“韵味”，拉斯有九种：爱情、欢乐、悲怜、愤怒、英勇、憎恶、恐惧、惊奇、宁静。[6]阿拉伯音乐审美体验模式中有一种定义叫“太拉”（Tarab）。“当聆听阿拉伯音乐时，太拉是衡量优秀与否的最重要的音乐体验。”它是音乐家在激励听众的神秘灵感中获得成功，即创造了音乐情感气氛的标准。太拉的强度依据歌唱者或奏者的表演风格，它能推断艺术家表演过程是否属于一个优秀的音乐家。[7]这种东方音乐艺术“品味”的审美体验模式与西方的差别根本在于，东方是通过身体与心灵的内在体验的方式去建构或接触音乐世界的。正如中国人的气

功、经络学说，印度人的瑜珈，是以生命直觉体验去发现和发明的，用西方解剖学或细胞学说去解释是无法奏效的。反之，中国、印度人不可能用他们的方式去发明西方医学的基础理论，东方的气功或瑜珈与西方的广播体操是有着不同体验和功效的两种行为模式，这根本就是东西方两种哲学宇宙观、自然观的体现。这些构成了东西方音乐教育、创作、表演及“成就模式”的内在差异性以及互补性的基础。

近年来，雷默的研究认为：东西方音乐交流即口头文化和书写文化（音乐乐谱化）的表达作为人类思维和行为的差别是深刻的。必须重新看待书写音乐表达和定量记谱法（五线谱）的有限性以及即兴表演和非定量记谱法音乐表达的自主性。[(8)] 他说：“我们受音符束缚的表演文化已经导致思维方式的萎缩和衰退。这很容易使我们的表演受记谱束缚，导致他们离开乐谱表演音乐就会瘫痪和麻痹。”[(9)] 在美国，好几个世纪以来，我们都假定认为，成为精英或天才惟一的方法或主要方法就是‘照谱演奏’，因此我们大大地忽视了教授‘即兴演奏’、作曲或听赏。”[(10)] 由此可以看出，西方传统音乐体系的科学理性将自己限制在“认知一工具性”四大件技术模型中，而东方传统音乐则更多将自己限定在“道德实践”和“审美一表现性”人文约定知识中，未来世界音乐教育的发展将有待于这两者的并存以及在对话基础上的更高的综合。

3. 多元文化音乐教育

多元文化主义（Multiculturalism）在许多国家音乐教育的研讨中已经呈现出来。多元文化主义有三层含义：指不同文化和不同

民族的社会；指多元文化社会里各不同文化的互相尊重；指政府对多元文化社会的政策。

作为多元文化为基础的世界音乐教学是当今国际音乐教育发展的总趋势，也是发达国家音乐教育的热门话题。推动多元文化教育浪潮的主要原因有三：①教育民主化的深入。从某种意义上说，民主化是现代教育的发展趋向。20世纪50年代以前的主要体现为“个体化”的教育民主必将流于空洞与虚妄。教育中“反种族主义”运动的兴起，“多元文化教育”得以提倡。(11) ②发达国家的“第三世界化”，许多发达国家的新移民群体、人口统计发生的变量，以及移民出生地文化教育问题的出现。③文化交流日趋频繁，包括媒体、信息互联网，精神产品与物质产品及人员的流通。由此，多元文化教育观“对新一代学习者的音乐教育不能再被视为仅仅是一种智力视野的扩展，而是一种社会需求。它的功能是形成一种跨文化理解的均衡，并对国际社会的未来生活产生直接的影响。”(12)

多元文化音乐教育中要把握的一个最重要的问题是，每一种音乐传统都有其自身的传承过程，并根据其音乐概念和非音乐概念产生着自己的教育学和教学法。柯达伊、奥尔夫等的教学策略已经显示出为民间音乐传统局内人所借鉴的可能性，但这并不能说，这类基于民间音乐相结合的教学法对其他所有音乐文化都是适用的。(13)

班克斯曾经提出了用以多元文化音乐教育的四种课程模式的教学：①主流中心模式，其课程的设计及教学都仅仅是从主流音乐

观念出发的。②民族附加模式。课程依然是按主流音乐观念组织的，只是包括了经选择的民族群体的某些音乐材料和观念。如以西方音乐观念出发进行非洲音乐的教学，即用西方的节奏规范和记谱法、记忆方式来教非洲歌曲。③多民族模式。其课程以不同民族群体的事件或音乐概念为核心。④民族一国家模式。在此模式中，是从多国家的民族观点来审视和教学的。此外，班克斯还提出一种多元文化课程的跨学科教学方式的概念。其重要意义在于，对有色民族的各种价值和各种经验反映在他们的文学、艺术、音乐、戏剧、舞蹈与作品等多角度的文化整体意义的理解。[14]

施瓦德隆提出了一种“新的苏格拉底教学法”，其前提是：①一种具备音乐人类学意识和知识的教师；②一种基于比较音乐美学的“发现”的教育方法，其包括对音乐及文化个性与共性课堂体验和积极探究的过程。[15]

F. 布莱嫩也提出，对世界音乐课程体验内容的设计是一个具有双重特性的问题，也即包括音乐教育学原则和音乐人类学两个方面。他提出：主位观念(emic)、习得(Learning)、生活语境(in Context)、概念(Conception)这四个关键词对于世界音乐课程的教学与体验尤为重要。[16]

在1996年国际音乐教育学会举行的题为“音乐教育；为21世纪作准备”的大会上，M. 麦卡锡提供了《国际音乐教育的历史发展(1953～1996)》的报告。[17]他归纳了国际音乐教育发展的三个阶段：从50年代和60年代改善东西方关系的努力(1953～1969，国际音乐教育中世界观点的显现)；到70年代对民族和传统文化的强

调(1970～1982,音乐教育和民族文化);再创始于1987年的"国际文化发展十年"(联合国教科文组织文件,1982～1996,《共享世界音乐》)。这些变化中的方向本身,又受到大规模移民、后殖民主义、文化民主化、大众媒体的干预以及世界公民及其教育需要等因素而形成的人口中的民族多样化和复杂化的影响。今天国际音乐教育的发展在哲学观与实践层面已获得基本成果,具体的理论建树有:

(1)视音乐为一种文化的普遍现象,而不是一种普遍的语言。

(2)拓宽了视西方音乐优于其他世界音乐的狭隘陈旧的观点。

(3)在文化身份和音乐教育课题的对话上贡献卓越。

(4)改变了对大众媒体和技术的态度,将其威胁因素变为积极的机会。

在实践层面上:

(1)从对各种世界音乐的音乐人类学描述,到多元文化音乐教育的各种教学方法、教学观念和教学教材的共享。

(2)制定了明确的目标和指导性文件用于世界音乐教育(如国际音乐教育学会的《信仰宣言》和《世界文化的音乐政策》)。

(3)近年来发起的各类项目传播了世界音乐的材料(如《歌唱文化中的传统歌曲》)。

结语

综观全球多元音乐文化教育,它对人类社会的历史发展作用是巨大的。正如国际音教学会所言:"任何音乐教育体系都接受由

多种文化形成的音乐世界存在的事实，以及对其学习和理解的价值，并把这一观念作为音乐教育的新起点。"以此，如何看待全球各国各民族音乐文化及其教育的成就与历史，并将中国音乐教育学科置于此背景中予以思考、研究，对我们而言，是一种世纪性的机遇与挑战。

注释：

(1)管建华. 21 世纪中国音乐教育展望. 国际音乐教育与音乐人类学. 见：中国音乐，1996(增刊). 74。

(2)内特尔所著《音乐人类学与世界音乐的教学》一文中有清楚的阐述，如"音乐反映和表达他社会的基本价值和文化结构"，"让学生对音乐作世界范围的理解，各种现象将帮助他们领会各种音乐，并提供一种进入理解世界其他各种文化的情况，也有助于各社会成员，更好地理解他们自己的音乐"。全球文化视野的音乐教育。见：中国音乐，1995(增刊续集). 4。

(3)金经言. 德国音乐教育中的若干新动向. 见：中国音乐，1996(2)。

(4)刘沛. 世纪末的美国音乐教育动态述评，出处同(2)。

(5)伊利亚・普利高津. 确定性的终结——时间、混沌与新自然法则. 湛敏译. 上海科技教育出版社，1998(12). 1。

(6)A. 丹尼娄. 美学与印度音乐. 管建华译. 出处同(2)。

(7)H. 陶马. 阿拉伯音乐美学与即兴演奏的关系. 管建华译. 出处同(2)。

(8)[英]B. 雷默. 超出表演：美国艺术教育国家标准的新约定. 音乐

教育杂志，1995(夏季刊)，美国北克罗拉多大学音乐学院出版。
(9)B. 雷默. 21 世纪音乐教育使命的扩展. 汤琼、刘红柱译. 云南艺术学院学报，1998(增刊)。
(10)B. 雷默著、林军译:《21 世纪音乐教育面临的挑战》，出处同(9)
(11)(12)张人杰主编. 中外教育比较史纲.(现代卷). 山东教育出版社，1997. 513。
(13)(14)克林格. 音乐教育的多元文化主义. 刘沛译. 出处同(1)。
(15)施瓦德龙. 音乐教育与非西方传统. 刘沛译. 出处同(2)。
(16)布莱嫩. 世界音乐课程体验内容的设计. 张蕾译. 中国音乐，1997(2)。
(17)中国音乐，1997(增刊)。
(18)(19)刘沛泽. 多元文化的音乐教育专辑，出处同(9)。

跨文化的音乐交流与多元文化的音乐教育

马歇尔·麦克鲁汉对当今世界所作的“地球村”的比喻已家喻户晓，其中也表明了当今世界各国各民族之间近在咫尺的多种文化环境和频繁的跨文化交流状况。跨文化交流涉及人类生活的诸多领域：如政治、经济、文化、艺术、旅游、移民、教育，等等。作为反映人类生活方式的音乐，也遍布了这些领域。从范围和意义方面

来看，起着越来越重要作用的是教育领域，而作为跨文化交流的多元文化音乐教育也已开始出现在世界大、中、小学音乐教育中，成为当今世界音乐教育极为关注的一个焦点。最近由陕西师范大学出版社出版的世界多元文化音乐教育丛书中，《世界音乐》是美国大学通用的教材，《音乐教育的多元文化视野》是美国中小学通用的教材，而《音乐教育与多元文化》一书则记录反映了美国及世界多元文化音乐教育的历史与现状。

一、跨文化音乐的交流与理解

当我们接触一种异文化音乐时，该文化对我们可能是完全陌生的，“陌生”一词是跨文化交往理解的一个中心词，德国作家卡尔·瓦伦汀曾独到地解释了该词的多层含意，他认为“陌生(Fremd)”一词有 4 种含意：1. 奇怪的；2. 尚不知道和不熟悉的；3. 最终无法辨认的；4. 可怕的。德语“Fremd”一词还包含了：1. 外国、外地的，2. 别人、他人的，3. 异样少见的，4. 很不习惯的。在社会学中，又有人将陌生的态度分为两种类型：好异型与恶异型。好异型者是以友好的态度对待异乡人或异乡文化，而恶异型者则对陌生事物采取怀疑，排斥和敌视的态度，并且对外固步自封。

18 世纪到 19 世纪，在欧洲出现的“异国情调音乐”(exotic music)，引起了欧洲音乐家和音乐学者的兴趣，如印象派作曲家德彪西在 1889 年巴黎的世界博览会上观看有爪哇、柬埔寨等东方民族的歌舞表演，使他醉心于异国情调，并影响到他的创作。“异国情调”也导致一些音乐学家的研究兴趣，如杰·由·霍尔德(1735 年)

和杰姆·阿密欧特(1779)对中国音乐的研究,安德烈斯(1787)和基斯特尔(1842)对阿拉伯音乐研究。这些人的态度可以说是属于好异者。也有例外,如法国作曲家柏辽兹在介绍1851年伦敦世界博览会的《乐队的晚会》时写到:“中国人和印度人似乎有一种与我们的音乐相似的音乐,如果他们还有一种音乐的话,但是有关这方面他们尚处在野蛮极端蒙昧和完全幼稚的无知中……东方人称作音乐的东西我们最多称作是猫的音乐,……中国人唱歌就像狗吠,就像猫吐出卡在嗓子的一根鱼刺。”(参见[法]达尼艾卢《对亚洲音乐是轻视还是尊重》俞人豪译)柏辽兹对待异文化的态度可以说是带有一种恶异型的态度。

这种对“陌生音乐”的跨文化理解往往是用自身文化价值标准对“陌生”文化进行评价,并得出与“陌生”文化价值标准相反的结论。有时,两种互为“陌生”的文化遭遇可能形成一种价值的“二维反悖”。如16世纪的传教士弗洛伊斯在他的《日欧比较文化》一书中就清楚地谈到这一点,他说:“日本的音乐,自然的和创作的都不协和,刺耳,听上几分钟就相当痛苦……我们欧洲的音乐,即使是管风琴音乐也使他们相当嫌恶。”这些跨文化交流中音乐认知价值的“二维反悖”往往发生在封闭的或者处于较古年代的欠交流状态。然而,在今天资讯发达年代也仍然存在着这种问题。

如2001年11月10日10时33分,北京电视台《国际双行线》第78期节目播出了关于先锋作曲家谭盾与指挥家卞祖善之间冲突的的记录,引起了社会的强烈反响与普遍关注。对同一音乐作品《永恒的水》出现了两种截然不同的价值判断,反映两种对立观

点的两篇文章是：卞祖善的《向谭盾及其鼓吹者挑战——关于音乐观念与音乐评论的争论》，李扬的《听谭盾“永恒的水”》（详见《人民音乐》2002 年 3 期 26 页与 31 页）。简而言之，李扬认为谭盾的音乐是“新音乐、新水平！”而卞祖善则认为是“皇帝的新衣”。卞祖善在文章中记叙到：“谭盾说，《永恒的水》挖掘了人类灵魂的声音，而我说，在他的作品里面我没有听到暴风雨的力量，没有听到摇篮曲的纯真，也没有听到眼泪般的悲哀；我听到的是很一般的、很自然的水的声音；这种水的声音应该是很简单的……谭盾坐不住了，他说，因为不在一个水平线上面是完全不可能去沟通的。然后拂袖而去。”

为何在这些有名望的音乐家之间也会出现对同一音乐“二维反悖”的价值判断呢？他们各自恪守的音乐价值立场是什么？为什么谭盾与卞祖善之间无法形成一种对话呢？在卞祖善的记叙中，可以看到他所恪守的西方浪漫主义音乐美学观念的立场，他文中提到的“暴风雨”、“摇篮曲”、“悲哀”自然使我们联想起贝多芬的“暴风雨”，舒伯特的“摇篮曲”，柴可夫斯基的弦乐四重奏“悲歌”。而谭盾则恪守后现代主义凯奇音乐美学观念的立场，我们也可以联系到西方后现主义艺术的一些概念，如概念音乐与概念美术，具体音乐与具体美术，偶然音乐与偶发美术，以及后现代主义所共有的解构主义哲学的特征。如以开放的眼光来看，谭盾的音乐既非新音乐、新水平，也非原创。这些音乐观念至少是欧美 30 多年前已存在的音乐文化观念。在当代西方文化中，同样也只有少数最为宽容的听众才会承认那些由电子机器制造的声音或乐器故意发

出的噪音是“音乐”，多数听众并不认为这是“音乐”，但这些“音乐”作品又确实被贴上作曲家的标签出现在音乐厅。如果我们再看看浩瀚的世界音乐文化，对我们来说是鸟语的东西，在非洲某一文化中可以是“音乐”；在邮局盖邮戳的声音，也可以是“音乐”；用装石油的空铁桶敲出来的声音也可以是“音乐”；等等。那么，“音乐”是由什么来界定的？什么是“音乐”或什么不是“音乐”？可以说：音乐是由文化来界定的，音乐是“人为组织的音响”，而“音响”是不能界定自身的。因此，理解不同音乐，必须通过文化界定或文化认知体系的交流来沟通，缺少对音乐在文化意义层面理解的沟通，各持各自文化视界的“音乐”便无法交流，其结果便是各执异端或相互的否定，使对话陷入僵局，这就是卞祖善与谭盾无法对话交流的原因。或许也可以说，这是20世纪近百年来我们音乐教育体系中的一种欠缺，我们音乐教育中一直缺乏对音乐文化认知的训练或者说在文化交流中缺乏一种跨文化意识能力的培养。这种跨文化意识起码包括三点：第一，解释自我受他文化影响的能力；第二，解释他人受他文化影响的能力；第三，向他人解释自我文化的能力。如果我们能解释卞祖善音乐观念与西方浪漫主义音乐文化观念的联系，谭盾音乐观念与西方后现代主义文化观念的联系，以及他们二人文化观念差异时，我们对此争论或许不会感到诧异。即当我们意识到这是两种不同音乐标准在互为评价时，清楚它们各自“音乐”的历史性解释和文化意义时，或许理解与交流便开始了。这也就达到了解释学中的“视界融合”，它使陌生的、遥远的、时空中分离的东西变成熟悉的、现时的、跨越时空的东西，它使意义和真理

的认识超出了每个理解者的局限而达到一个新的阶段。

近年来，音乐人类学对“音乐”的界定：“文化中的音乐”或“音乐作为文化”的观念，已广泛影响到欧美对音乐教育性质的认识。音乐人类学家提顿和斯娄宾在《世界音乐》一书的第一章中也提出了一种认识“陌生”音乐世界的文化模式，即世界上各种音乐界定包含在各种文化模式之中，这种文化模式有四个组成部分：1. 音乐的观念（包括音乐与信仰体系，音乐美学，音乐语境，音乐历史）；2. 音乐的社会组织；3. 音乐的曲目（包括音乐的风格类型，文本、创作、传承、身体运动）；4. 音乐的物质文化（如乐谱、乐器等）。如果我们将浪漫主义与后现代主义作曲家的音乐纳入这种文化模式的认识框架中，我们便可以理解“音乐”是如何进行文化编码和创造的，我们就会认识到无论何种“陌生”的音乐，都是我们人类的音乐，都是“人为组织的音响”（音乐人类学家布莱金语）。2002 年 9 月，在德国柏林艺术大学召开了一个题为“音乐文化：陌生的和已知的”关于多元文化音乐教育的会议。我们注意到，其议题“音乐与文化”是连在一起的，理解音乐与其文化是一个不可分割的概念。

由此，在未来频繁的跨文化交流中，我们首先需要发展一种对“陌生”音乐文化宽容的态度和一种“海纳百川”的气度，这样可以使我们自己具备一种积极的跨文化意识，这也就具备了一种文化理解沟通和与他人相处的前提。我们中国古代文化思想中也曾包含着这样一种精神，如孔子《论语》中所讲的“知言”，“知人”，“知命”。即知道他人“音乐”所言的是什么，知道他人音乐所代表的是

"什么人"的文化，知道他人音乐存在的"文化生命"或精神价值是什么，便可以此达到"己欲立，立于人，己欲达，达于人"的境界，这样才能在世界范围内建立起一种平等对话的跨文化音乐交流，才能对人类音乐的文化性质有更深更广阔的认识与理解，包括对自我与世界的认识与理解达到一个新的阶段。

二、世界多元文化音乐教育

20 世纪和 21 世纪，世界多元文化音乐教育的发展处在两种势态的汇合中，一种是发达国家呈现的多元文化音乐教育，一种是发展中国家多元文化音乐教育的意识。首先，许多发达国家由于移民而构成了多民族的国家，如美国有 270 多个民族，英国和加拿大各有 140 多个民族，另外，澳大利亚、法国、德国、瑞士、荷兰都有世界许多国家的移民，并构成了许多少数民族群体。在发达国家中，美国的多元文化音乐教育最为突出，回顾美国多元文化音乐教育历史的形成，它主要源于两种力量因素，即社会与学术。

首先，在美国多元化音乐教育体现了对社会问题的一种回复，如"种族问题"、"公民权运动"、"睦邻友好"（首先是拉美国家的音乐关系）等等。第二是高等院校知识分子及学术研究对人类多元文化音乐性质和价值的确认。这也可以说是出自一百多年来的世界音乐学术研究的历史，即比较音乐学、音乐民族学、音乐人类学以及国际及比较音乐教育等学术的历史，它包含了世界至少有上千名教授、博士生、学者对世界非西方音乐所进行的严肃认真的研究所聚集的成果，它们揭示了人类音乐文化资源的丰富多彩，促使

了发达国家音乐教育“欧洲音乐中心主义”观念的改变，使其音乐教育从单一音乐体系视野转向了全球多元文化音乐的视野。

在美国音乐教育者全会 1990 年的《面向未来和行动的研讨会决议》中，我们可以看到美国音乐教育从“熔炉”方向完全转向“多元文化音乐教育的方向”的格局，美国是一个多民族构成及开放性的社会，它多元文化教育的社会现实也部分真实地反映了全球社会多元文化格局的部分现实，对未来世界多元文化教育有着重要的参考价值，从以下《面向未来和行动的研讨会决议》中我们可以也看到某种共同针对当今中国音乐教育所处世界环境的部分现实和价值：

未来方向和行动的研讨会决议

下列决议由研讨会出席者正式通过：

鉴于：美国教育的领导者继续号召所有的学生要更好的理解美国国内与国际的不同文化；

鉴于：美国通过旅游和各种电子与印刷媒体对世界其他文化越来越多的敞开；

鉴于：人口统计学的数据表明美国多元文化的性质在不断增强；

鉴于：一些州的少数民族人口将很快成为多数人口；

鉴于：美国学校现在容纳了大量的来自不同文化背景的学生；

鉴于：音乐人类学领域通过大批出版物材料、视听录音和大批惊人的世界音乐传统的研究不断提供文献；

鉴于：作曲家和流行音乐家为他们的创作越来越广阔地利用世界

范围的“声音调色板”；

鉴于：一些组织如美国音乐教育者全会、音乐人类学学会、史密森博物馆（在美国首都华盛顿，1846年由英国科学家杰·史密森捐款修建，以普及教育、传播知识为目的——译注）等等，已经不断强调了学习和讲授各种音乐传统的重要性。

决议：我们将寻求教授音乐的多元文化方法，并纳入到每个小学和中学的课程中。这应包括演唱、演奏乐器、听赏、有创造力的活动和运动/音乐舞蹈等体验；

决议：教授音乐的多元文化方法将纳入包括普通、器乐和合唱音乐教育在内的所有教育设置的音乐课程中。这样的学习将包括音乐的产品和过程。

决议：教授音乐的多元文化方法将纳入早期儿童音乐教育的音乐经验。

决议：教授音乐的多元文化方法将纳入到所有师范音乐教育的各个阶段：音乐教育方法的分类、实习的经验、各种音乐史、文献、理论、创作、表演。

决议：音乐教师将寻求帮助学生理解许多不同但平等的音乐表达形式。

决议：教授音乐的多元文化方法将把其他音乐文化深入细致的经验和各种音乐文化之间的比较的经验结合在一起。

决议：音乐教学不仅包括对其他各种音乐的学习，而且包括对这些音乐和它们文化之间关系的学习；进一步寻找每种文化中其

音乐自身的价值。

决议：音乐教师将通过发展适当的概念、使用专门的术语，以支持最广阔的音乐表达形式，为学生铺垫丰富的音乐基础。

决议：美国音乐教育者全会将建立强有力的国家、区域和州的团体组织以促进音乐教学的多元文化方式。这些团体应寻求美国音乐教育者全会成员的专业少数民族参与活动，并在研讨会前后讲解和介绍文化的差异。

决议：美国音乐教育者全会将继续与其他专业组织合作，促进在职教育期间音乐教育资源的开发。决议：美国音乐教育者全会将在所有教育计划中，鼓励国家和地区的教育评价机构，特别是音乐教育中，有一个宽广的和多元文化的视野。

《用多元文化方法讲授音乐》"未来方向和行动的研讨会决议"，威廉·M.安德森著，(Reston，VA：美国音乐教育者全会，1991)p.89～91。允许使用。

在发展中国家，如印尼、马来西亚、纳米比亚、尼日利亚、赞比亚、南非、阿根廷等国家也已开始多元文化的音乐教育和意识。这种意识其中包含着本土音乐文化意识的觉醒，另一面也日益得到国际音乐教育学会在世界推广多元文化音乐教育的影响。国际音乐教育学会(ISME)成立于1953年，今天已由当年的29个会员国发展成有60多个会员国并有近2000名会员的学会。学会基本上两年举行一次会议，该学会近50年的发展可以分为以下4个阶段：

1. 东西方音乐关系的调整(1953～1969)，对东西方音乐不平等的批判性认识。如1961年，ISME主席亚伯拉罕的一段大会发

言并被经常引用，他说：我们西方人现在意识到，认为我们的音乐是唯一有价值的音乐观念是多么狭隘，多么的目光短浅；今天我们至少认识到其他音乐文化的合理性和价值。1966 年，在 ISME 大会上，C. 厄恩斯特将音乐与文化紧密地联系起来，他说：当我们把彼此作为人来理解的时候，国际间的理解就能得到更好地增进，音乐提供了一种最好的方式。如果我们要把音乐作为一种增进理解的方式，我们必须和各种音乐直接的接触。在接触的时候，首先要理解产生这种音乐的文化。1963 年，ISME 在日本东京召开了题为“世界音乐与音乐教育中的东方与西方”的会议。

2. 世界各种音乐文化独立性与价值的认识（1970～1982）。这一时期 ISME 的活动也受到联合国教科文组织文化议程和政策的影响，其会议和出版物强调了世界音乐教育的三个方面：(1)在教育中努力包含更多的世界音乐传统；(2)强调音乐教育在非殖民化与文化融合过程中的作用；(3)有必要保存和维护各种传统音乐文化的独特声音。

3. 世界音乐中本土与全球的相互作用（1983～1994）。ISME 在 1988 年召开了题为“音乐教育的世界性观念”；1990 年召开了题为“音乐教育面向未来”；1992 年召开了题为“共享世界音乐”，音乐人类学家 B. 内特尔提出：音乐教育应当引导孩子理解世界范围内和不同语境下的音乐，这将帮助孩子理解各种音乐，同时理解世界其他音乐文化，并帮助所有学会会员理解世界音乐；1994 年召开了题为“传统与变迁”的会议，会议讨论和涉及了世界各地音乐教育者面临的问题——不仅要教不同的音乐，而且要教给不同文化背

景的学生。

4. 国际音乐教育学会的“信仰宣言”和“世界文化的音乐政策”(1994)。促进全球音乐教育的“信仰宣言”明确了ISME为在全球促进多元文化音乐教育的信仰、目标和立场。1993年ISME为起草政策成立了世界音乐小组，由B.内特尔负责编写“世界文化的音乐政策”。1994年ISME大会通过修订的章程，由此，学会将其目标转为帮助音乐教师保存和教授人类社会的多种音乐文化，培养有创新力和有多重音乐能力的当代音乐家。中国是一个由多民族组成的国家。在20世纪50年代，中央、中国、上海三所音乐学院就开始了亚非拉音乐课的教学，但这方面在教学人员和研究力量都显得单薄。到20世纪90年代，教学人员和研究力量在逐步扩大，世界音乐课开始替代原来的亚非拉音乐课。另外，在音乐教学中，本土母语音乐意识、多民族音乐意识以及音乐人类学的观念、国际音乐教育学会(ISME)推进的多元文化音乐教育的观念也开始影响到中国。在2002年颁布的国家艺术课程标准中也开始提到了多元文化音乐。站在今天，面向未来，世界多元文化音乐教育将是人类社会发展在音乐教育中的一个新的起点，它将从音乐教育哲学、音乐教学内容、音乐教学方法上对世界音乐教育产生重要的影响。

在此，我们期待这一套世界多元文化音乐教育丛书将给每位音乐教育者和读者提供一种全新的音乐体验和感受。